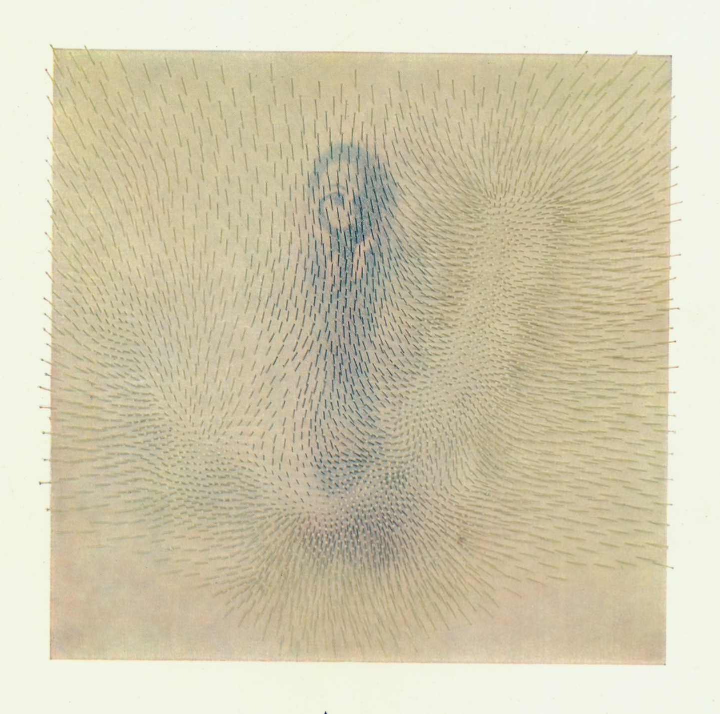
فِكْرٌ وَفَن



١٠

لَا غِنَى كَالْعَقْلِ وَلَا فَقْرَ

كَالْجَهْلِ وَلَا مِيرَاثَ كَالْأَدَبِ

وَلَا ظَهِيرَ كَالْمُشَاوَرَةِ

عَلِي ابْنُ أَبِي طَالِبٍ

ES GIBT
KEINEN REICHTUM
GLEICH DEM VERSTAND,

KEINE ARMUT
GLEICH DER UNWISSENHEIT,

KEIN ERBE
GLEICH DER FEINEN BILDUNG,

KEINEN BEISTAND
GLEICH DER BERATUNG.

ALI IBN ABI TALIB



العدد العاشر ١٩٦٧ العام الخامس

يصدرها: البرت تايلا و اناماري شيمل

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من شرفهم بمعونته فى إعداد هذا العدد
وبدون مساعدتهم كان من المحال ان تحصل هذه المجلة على شكلها الحالى الجميل
نناشد القراء الكرام ان يداوموا فى ارسال معاونتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين

ترجمات: Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Beirut; Magdi Youssef, Bonn.

Nr. 10 1967 5. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber:
Albert Theile und Annemarie Schimmel

الفهرست

صورتا الغلافتين:

جونتر أُوكر: بورتريه «بتينا» · Günther Uecker: Bettina

جونتر أُوكر: تدفق متورد · Günther Uecker: Rosa Strömung

عن كتاب: Junge Künstler 65/66

نشكر دار نشر دومون شاوبرج DuMont Schauberg · بكولونيا لإعارتها ايانا كليشيهات هاتين اللوحتين.

دار النشر: Übersee-Verlag, Hamburg 36, Neue Rabenstr. 28, Bundesrepublik Deutschland

تظهر مجلة "فكر وفن" العربية موقتا مرتين فى السنة – الاشتراك: ١٥ مارك ألمانى. – النسخة الواحدة: ٧,٥٠ مارك ألمانى؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة: ٣ مارك المانى، النسخة الواحدة: ماركان. – تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

تصنع الكليشيهات: Chemiegraphische Kunstanstalt Friedrich Heitgres, Hamburg

الطباعة: Druck: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt ·

ادارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 6314 Unterägeri, Zug, Switzerland

«والسعادة» عن نسيج حرير ازرق وابيض، موطنه ايران ، القرن الثالث عشر

ولو كان النساء كما ذكرنا
لفضلت النساء على الرجال

هذا قول أحد الشعراء عن رابعة العدوية أعظم متصوفة فى العالم الاسلامى.
إن دور المرأة فى تاريخ الحضارة لجليل الأثر. ولقد كانت دائما — على قول أحد مؤرخى الديانات — أحسن صديقة للدين، وإن لم يكن الدين دوما أفضل صديق للمرأة. فهى تساوى الرجل فى التقوى والورع حتى أن القرآن الكريم يذكر دائما فى نفس واحد: «المسلمين والمسلمات، الصالحين والصالحات». ولقد صار من البديهى فى العصر الحديث أن يفتح المجال للمرأة كى تنشط طاقاتها لأقصى درجة. فهم الجميع هو أن تطور نفسها إلى أفضل وضع ممكن وأن تنمى كافة ملكاتها ومواهبها.
وإنها لصدفة أن تكون جميع المشتركات فى تحرير هذا العدد من النساء. فمنه بمثابة القلب دراسة بقلم ماريا هوفنر العالمة الأوربية الوحيدة المتخصصة فى اللغة العربية الجنوبية وتاريخها الحضارى. أما مقال «بريجيته كليسه» — الباحثة الشابة المعروفة فى تاريخ الفن — وهو الذى يعالج المؤثرات الاسلامية فى اللوحات الايطالية أثناء القرون الوسطى المبكرة، فيعد بمثابة الجزء الرئيسى من الموضوع المركزى فى هذا العدد: «الأنسجة وفن النسج» حيث قدمت رئيسة التحرير بنفسها المقال المكمل فى صورة تأملات فى تاريخ الدين حول موضوع الرداء فى الرمزية الدينية والشعرية. وهكذا شاءت الظروف أن تكون أيضا سائر موضوعات العدد مدونة بأقلام سيدات عالمات، منهن المتخصصة فى تاريخ الفن، والعالمة فى الأدب الألمانى، أو المشتغلة بالسياسة. ولعله يتضح مدى تأثر الفنون التشكيلية بإنتاج المرأة من خلال لوحات «باولا مودرزون — بيكر» وهى التى كانت أولى مصورة ألمانية تعبيرية كما أنها أثرت فى الجيل الذى أتى بعدها أبعد تأثير. بل وحتى ميدان النحت، ها هى النساء تغزوه على صعوبته فتثبت فيه تفوقا ملحوظا.
ولعله كان من السهل الحصول على مزيد من الموضوعات المستمدة من ميادين مغايرة كالعلوم الطبيعية والطب والتربية خاصة وبعض فروع الاستشراق الأخرى، على أن تكون بأقلام سيدات رائدات. غير أننا بذلك كنا سنخرج عن المساحة المخصصة للنشر. وإن العدد الوفير من آثار المؤلفين المسلمين عن الشاعرات الكبيرات، وعن الحاكمات (نذكر من بينهن شجرة الدر، ورضية سلطان التى عاشت فى دلهى فى القرن الثالث عشر) والعالمات بالعلم الحديث وحتى الفقه، والخطاطات والمتصوفات ابتداء من رابعة حتى يومنا هذا، لغنى بالمواد التى لا نهاية لها عن دور المرأة ومساهماتها فى بناء الحضارة البشرية. بل وحتى إذا ما قبعت المرأة فى دار الزوجية، فإنها هى التى توصل القيم التى تمثلتها إلى من بعدها وتشجع الأجيال الجديدة بحكمتها وبالمثال الذى تضربه بنفسها. وفيها يقول الشاعر الألمانى شيلر عن حق:

شرفوا النساء، فهن يحكن وينسجن
وردا سماويا فى حياتنا الدنيا.

أما جوته فيعلن فى نهاية «فاوست» مؤكدا الدور الفكرى والروحى للمرأة:

الأنوثة الخالدة تورطنا ..

ماكس إرنست: بورريه دوروتيا (عام ١٩٦٠)
من مجموعة دوروتيا تانتج بباريس. عن كتاب: John Russell, Max Ernst. Leben und Werk.
دار نشر دومون شاوبرج DuMont Schauberg كولونيا ١٩٦٦. نشكر دار النشر لإعارتها لنا كليشيه هذه اللوحة.



هل تحققت مساواة المرأة بالرجل؟

بقلم غابرييله شتريكر

منذ قرن من الزمان، وعلى وجه التحديد فى شهر اكتوبر عام ١٨٦٥، طالب «الاتحاد النسائى الألمانى العام» الذى أسس آنذاك فى لايبزغ أثناء انعقاد المؤتمر النسائى الألمانى الأول بحق التعليم والعمل للمرأة، وبعد بضع عشرات من السنين بحق اشتراك المرأة فى الحياة العامة.

لقد تحقق التساوى بين الجنسين فى الحقوق والواجبات السياسية وكذا من الناحية القانونية الشكلية فى ألمانيا الاتحادية عام ١٩٦٧، وهو ماكان يبدو فى ١٨٦٥ وكأنه غاية الشوق ونهاية المطاف لرائدات الطبقة الوسطى البرجوازية، تعززهن حجج الصراع الطبقى الصادرة عن الحركة النسائية البروليتارية. غير أن هذه المساواة مالبثت أن صارت مصدرا لهموم تدور حول مشاكل جديدة نابعة عن اكتساب هذه الحقوق.

ونستدل من البيانات الاحصائية على مايلى:

أن عدد النساء الألمانيات يبلغ (حسب إحصاء عام ١٩٦١) ٢٩,٧٦١ مليون إمرأة، بالقياس إلى مجموع الجنسين فى ألمانيا وهو البالغ ٥٦,١٧٥ مليونا. وفى عام ١٩٦٤ كان هذا الفائض الخطير فى عدد النسوة الألمان، الناجم عن حربين عالميتين — ساهمتا بدور فعال فى تحرير المرأة — لايزال كبيرا بنسبة ١١١٦ أنثى إلى كل ألف رجل، وإن كان هذا الفائض قد أخذ فى التناقص منذ عام ١٩٥٠.

بل أن هناك ثورة سكانية آخذة فى التطور والنشوء: فمنذ عام ١٩٦٥ يواجه فائض فى عدد الرجال من الأعمار الصغيرة أى دون الخامسة والعشرين عاماً ويبلغ ٧٠٠,٠٠٠ نسمة نقصا فى عدد النساء من العمر نفسه. وبالمقارنة بعام ١٩١٠ تضاعف عدد النساء اللواتى تزيد اعمارهن عن الخمسة والستين عاماً. وإن متوسط عمر المرأة الذى زاد خمسة أو ستة أعوام، يضاف إلى ذلك ما يقارب الستة ملايين امرأة عانس يربو سنها على فوق الأربعين، وهن يشكلن نسبة ١٤٪ من السكان الاناث فى المدن الكبيرة وحدها، يوضح ظاهرة ارتفاع عدد الوحدات المنزلية المؤلفة من شخص أو شخصين، ويعيش فيها اكثر من ٤٠٪ من السكان.

ويحار المراقبون الأجانب فى أمر جمهورية ألمانيا الاتحادية، بلاد النساء المسنات ومعجزة الآنسات، حيث تحترم الغالبية الساحقة من النساء المبدأ القديم «المطبخ والأطفال والكنيسة» كما جاء فى تحقيق نشرته صحيفة التايمز فى اغسطس عام ١٩٦٥.

أصبحت النساء فى جمهورية ألمانيا الاتحادية بالنسبة لأنفسهن وللحياة العامة مشكلة خاصة. فهل هناك نقاط انطلاق لهذا الزعم؟

هناك فيض من المؤلفات عن «المرأة»، وهناك موضوع المؤتمرات المحبب «المرأة ك. . .» أو «المرأة و. . .» الذى اكتشفه مقيمو المؤتمرات بغض النظر عن اتجاهاتهم كمصدر وفير لمناقشات لانهاية لها، وهناك استفتاءات باحثى الرأى العام الذين يقدمون المرأة «ذلك الكائن المجهول» لجمهور مندهش من جوانب لاتخطر على بال. وهناك اهتمام الأحزاب المتيقظ بالنساء، ذلك الاهتمام الذى يستعر قبيل الانتخابات: إذ أن بين كل مائة ناخب وناخبة ٥٣,٨ امرأة. وإن سلمنا بالقول بان المستشار هو الذى يقرر اتجاه وخطوط السياسة العامة، فان اختيار المستشار يتوقف إلى حد عظيم على إرادة وتصرف الناخبات.

ويعيش الاقتصاد والدعاية الاقتصادية فى توافق وانسجام مع النساء اللواتى اندمجن من جانبهن، بعد انتظامهن فى «فئات اختصاصية نسائية» فى حالات كثيرة، فى المجتمع المتعدد المصالح والفئات. وإذ تسلط عليها الأضواء من ألف مصباح، تتحرك «المرأة»، ذلك الكائن المجرد، فوق

مسرح الحياة العامة. وتدرس تفاصيل وجودها من عدة جوانب دون أن يسود الوضوح. إذ تفتقد مظاهر الواقع وتتناقض اقوال المفسرين.

والآن قامت عشر لجان من عدة وزارات بتكليف من الحكومة الاتحادية باعداد البيانات الخاصة «باستقصاء حول مركز المرأة فى المهنة والأسرة والمجتمع». وتنفيذاً لإرادة صاحبات الطلب، الممثلات البرلمانيات من الحزب المسيحى الديمقراطى والحزب الاشتراكى الديمقراطى فى البرلمان الاتحادى، فإن على هذا الاستقصاء أن يكون شاملاً ماوسع من الشمول (حسب القرار الإجماعى للبرلمان الاتحادى فى ٩ ديسمبر ١٩٦٤) وقدم اول تقرير جزئى مؤلف من ٦٣٩ صفحة إلى البرلمان الاتحادى فى سبتمبر (ايلول) ١٩٦٦.

فالى أى حد من المساواة توصلت النساء، اللواتى نجح كفاحهن فى سبيل التحرر فى مدة أقصر بكثير من نجاح الرجال فى كفاحهم من أجل حقوقهم السياسية؟

يضمن الدستور الألمانى وقانون الأسرة الجديد لعام ١٩٥٣ للمرأة الألمانية المساواة الحقوقية الكاملة التى تمارس كذلك فى واقع الحياة اليومية. وقد أصبحت المناقشات حول سلطة الأب فى بت القرارات غريبة عن الواقع فى الخمسينات. ولعل المحك الاكثر حساسية بالنسبة لمساواة المرأة بالرجل هى ممارستها للمهن والأعمال واشتراكها فى الحياة العامة.

وبين الدول الغربية الصناعية لاتزيد الا النمسا وفنلنده واليابان عن ألمانيا الاتحادية فى نسبة العاملات فيها.

إن جميع المهن أصبحت اليوم ميسورة للمرأة لأن النساء فى الأعوام الواقعة بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠ فتحت الأبواب لهذه المهن على مصاريعها ولأن الصناعة تحتاج إلى اليد العاملة النسائية. وتتاح فرص لم تكن لتخطر على بال فى السابق، ليس بسبب الافتقار الشديد إلى الأيدى العاملة فحسب، وانما لأن الجمهور يستجيب استجابة مغناطيسية للكلمة السائرة «الزمالة». وحيثما أصبح الجميع شركاء، أصبح الكل يتقبل الشراكة المهنية بين الرجل والمرأة. ولكن هل تنتهز هذه الفرص التى لم تكن لتخطر على بال من قبل؟ أجل — ولكن ليس بالتمام، وليس من الجميع وليس من كل القلب. ففى العشرينات عندما كانت المهن شيئاً جديداً، كانت المرأة «تحمل» المهنة بدلاً من خاتم الزواج. أما اليوم فيفتقد إلى المعلمات والممرضات وعاملات البريد اللواتى كانت المهنة بالنسبة لهن محتوى حياتياً واللواتى كن يحققن مستويات عالية من الانتاج. ومما لاشك فيه أن نسبة العازبات بين العاملات من النساء التى ستهبط فى المستقبل ستجبرنا على إعادة النظر فى تصوراتنا حول ارتباط المرأة المؤبد بالمهنة. إن الحالة السكانية غير المألوفة بعد حربين عالميتين، وقد انطبقت مع انتصار «فكرة المساواة»، يواجهها ثبات المرأة فى دنيا العمل آنذاك. أما اليوم، وفى مجتمع آخذ فى التحول جذرياً فى كل وجه، هناك اكثر من دليل على أن النساء أصبحن يشعرن أنهن هاويات اكثر من كونهن محترفات فى الحياة المهنية والعملية. ورغم المحاولات اليائسة التى تبذلها جميع المعاهد والمؤسسات التعليمية والتدريبية فإنه لا تستبعد امكانية وجود قدر كبير من عدم الاختصاص المهنى. فما هو السبب؟ فى وضع يتخذ صفة الطبيعية يظهر بصورة أوضح فيما إذا كانت المرأة تود أن تستخدم حقها فى المساواة المهنية أو إذا كان بوسعها ذلك قطعاً. ومن الاحصاء نستقى المعلومات التالية: تقع ذروة العمل المهنى النسائى (بلغ عدد العاملات عام ١٩٦٤ حوالى ٩,٩ ملايين امرأة) فى سن العشرين، حيث يعمل تسعون بالمائة من جميع النساء. ثم يهبط الخط البيانى منحدراً إلى نقطة منخفضة فى سن الثانية والثلاثين بنسبة ٤٤,١٪، ثم تتلوها نقطة هبوط ثانية فى سن الثانية والخمسين، حيث يقع العمل النسائى أخفض من مستوى الاناث فى الرابعة عشرة والخامسة عشرة من العمر.

وخلافاً لخط بيان العاملين من الرجال الذى يصعد بانتظام واستمرار حتى سن الستين فان الخط البيانى للعاملات، ذلك الخط القلق الذى يهبط منذ الدخول فى الحياة المهنية، هو تعبير عن دور المرأة البيولوجى الذى يختفى وراءه دور الشراكة المهنية.

وخلافاً للشاب تعرض على الشابة سبل حياتية ثلاثة: المهنة أو الزواج أو المهنة والزواج. وكان القرار عام ١٩٦٥ للاثنين معاً — ولكن فى المدى البعيد فستحتل الواجبات العائلية المكانة الرئيسية. ولم يحدث قبل الآن قط أن وجد مثل هذا العدد الكبير من الشابات المتزوجات، ولذا فلا عجب لهذه النسبة المئوية العالية من النساء المتزوجات العاملات. إن ٤,٧ مليون امرأة متزوجة قوة هامة فى سوق العمل، ولكن النساء ذوات المراكز المهنية الثابتة بينهن قليلات ويزددن ندرة اكثر فأكثر. وعادة ما تعمل المتزوجات لبضع سنوات فقط. وكقوة متأرجحة فى سوق العمل فانهن كثيراً ما يعدن إلى بيوتهن عند ولادة الطفل الأول. وإلى بضع سنوات خلت كانت تصح القاعدة العشوائية: إن المرأة الألمانية التى تترك الحياة المهنية مرة لاتعود إليها مطلقاً. وإلا أن تحولا جديداً قد بدأ يشق طريقة خلال الأعوام الأخيرة: إذ



يسعى مزيد من النساء عما كان سابقاً للعودة إلى مجال العمل فى النصف الثانى من العمر. تعمل الغالبية الكبرى من المتزوجات تعمل لعدم انشغالهم بالخلف وينخفض عدد الأطفال «الذين توصد عليهم الأبواب» بعد التدقيق فى الدراسة إلى ما لايزيد عن الخمسين ألفاً، ولكنهم يساهمون كثيراً فى وخز ضمائر الأمهات العاملات. عند بحث مثل هذه المشكلة أمام الرأى العام.

ومن مائة امرأة متزوجة تعمل خارج البيت طيلة اليوم ١٤٪، ونصف اليوم ١٠٪ وبالساعات ٧٪. وتكشف هذه الأرقام عن تفضيل واجبات الأسرة على الامكانيات التى يتيحها سوق عمل منظم وتشريع اجتماعى ييسر لأمهات الأطفال الصغار بشكل لامثيل له أمر مغادرة المنزل حيناً من الوقت لإملاء خزينة الأسرة. ويوجد آخر احتياطى لسوق العمل بين النساء المتزوجات اللواتى يزيد عددهن عن عدد العوانس و الأرامل و المطلقات من العاملات. وإذا زاد مجموع العاملين والعاملات من ١٩٥٠ حتى ١٩٦٢ بنسبة ٥٣٪، فقد بلغت الزيادة فى نسبة النساء ٧٤٪، وهى زيادة مدهشة فى إرادة المرأة فى العمل المهنى وكذلك فى الفرص المهنية الهائلة.

ولكن أى عمل مهنى هذا؟ ما زال النساء، كما كان الحال فى بداية القرن الحالى، يملأن المراكز التى تخلى عنها الرجال فى سبيل أخرى أعلى أجوراً واكثر طرافة وتشويقاً. ومع أن جمهورية ألمانيا الاتحادية أقرت الاتفاق رقم ١٠٠ لمنظمة العمل الدولية والبند رقم ١١٩ لاتفاق المجموعة الاقتصادية الأوروبية («الأجر نفسه للعمل نفسه») إلا أن كل مؤتمر نسائى لاتحاد النقابات الألمانى يتعرض باهتمام لموضوع «هضم حقوق المرأة فى الأجور». ولكن لماذا؟ إن الغالبية الساحقة من النساء تعمل فى مهن وأعمال منخفضة النوعية، لأنها لم تدرب قط أو دربت بصورة غير سليمة. وإذ يزيد عدد الفتيات فى المدارس المتوسطة، تهبط نسبة حاملات الشهادة الثانوية إلى ٣٦،٢٪ ونسبتهن فى الجامعات إلى ما دون ٣٠٪. ويقلل الأهل القصيرو النظر («ابنتنا ستتزوج على أى حال») والصور المثالية المضللة («الصديق»، والزواج المبكر عموماً) من فرص العمل المتزايدة. أما الدلائل الايجابية فتتمثل فى مهن العلوم الطبيعية التى ارتفعت جاذبيتها بالنسبة للفتيات منذ ١٩٥٠ إلى ثلاثة أمثالها، ومع ذلك يصعب العثور على المهندسات، بينما أصبحت المهن التربوية والتعليمية الابتدائية والمتوسطة حقلاً مقتصراً على النساء، وتحار النساء أمام شعار «فرص الارتقاء»، ذلك الشعار الذى يخلق اشكالاً كافياً للرجل نفسه. إذ لايمكن أن يرتقى إلا من جمع تدريباً اختصاصياً ومثابرة صامدة. ومن استطاع أن يخضع كل شئ آخر للإرادة فى الارتقاء. فكيف يمكن أن يرتبط «الارتقاء» بحياة عملية نسائية يبلغ متوسطها الاثنى عشر عاماً — وفى المهن الرعوية والتربوية لاتتجاوز الستة أعوام سنة ١٩٦٥.

فهل يمكن اعتبار الفرص النسائية فى سوق العمل مع غالبية من المتزوجات ومن وجهة نظر الارتقاء بغير تشاؤم؟ وذلك حتى وإن ظهرت بشائر وامضة تدل على أن تدريب واعداد الفتيات سيصبحان أوسع وأفضل. ولا تعوق الواجبات العائلية الرجال بل النساء دوماً فى التنافس على احتلال الاماكن البارزة، التى لايمكنها املاؤها إلا فى الحالات القليلة بسبب الافتقار إلى الكفاءات المطلوبة الكافية. وحيث تتوفر لدى المرأة الكفاءة اللازمة، فانها تميل فى قرارها أكثر فأكثر إلى المنصب المتوسط الذى يترك لها وقتاً لأسرتها، وعلى أى حال فان بعض الدوائر الراغبة فى تقديم العون تجعلنا نطلع على حقيقة أخرى وهى أن النساء أخذن حديثاً فى الاستغناء عن أن يصبحن عميدات أو ناظرات أو مديرات. والآن نستعرض دور المرأة الألمانية من مراكز الدولة العليا:

هناك تسع مستشارات وزاريات فى ست من أعلى الدوائر. ويوجد إلى جانب الوزيرة الاتحادية عدة وزيرات فى الولايات، كما يوجد فى الأخيرة عدد من النساء فى مناصب إدارية عالية. ويعمل فى المراتب العالية من السلك الخارجى ٣،٣٪ من النساء مابين موظفات ومستخدمات. وكما يقال فان الموظفات الكبيرات يواجهن صعوبة اكثر مما تواجه النساء فى مراكز مشابهة فى الحقل الاقتصادى. ولاتزيد نسبة المستشارات الاختصاصيات فى الوزارات الاتحادية عن الـ ٤،٤٪.

وحسب آخر احصائيات لاتحاد الجامعيات الألمانى فإن عدد النساء صاحبات الكراسى التعليمية فى الجامعات زاد من ١٨ إلى ٣٢، وأن عدد النساء فى مجموع الهيئات التدريسية ارتفع من ١٤٧ إلى ١٨٤ وذلك من عام ١٩٦٠ حتى ١٩٦٤. ولكن هذا مظهر واحد فقط من مظاهر الجامعة التى تواجه حالة متأزمة.

ولكن حيث ارتقت المرأة فعلاً عام ١٩٦٥، لابد أن نصغى جيداً إلى التعليقات السائرة. «إنها أفطن مما يجب». أو «إنها لاتصلح للعمل الجماعى بروح الزمالة». — وتكون رئيسة العمل الأنثى، لأن امثالها قليلات بحيث لاتتوفر أرقام كبيرة تصلح للمقارنة، ككل مجموعة أقلية، معرضة

◀ ألكس فون ياولنسكى: أميرة البرابرة Alexej von Jawlenski؛ محفوظة فى متحف اوستهاوس Osthaus-Museum بمدينة هاجن. نشكر ادارة المتحف لإعارتها لنا كليشيه هذه اللوحة.

لمراقبة وحكم أقسى. ولابد أن تتوفر قوى قديسة من القديسات، لكى تتمكن امرأة، بمفردها بين الرجال، من الصمود والنجاح فى المنافسة المهنية الحادة وأن تتمكن بطريقة ترضى الجميع من ايجاد تلك النقطة المتناهية فى دقتها حيث تتوازن فكرة «الأنوثة» وفكرة «الكفاءة». ويعزى كل خطأ فردى تقترفه امرأة ما فى العادة إلى الجنس النسائى بكليته.

لماذا يتمتع اتحاد ربات الأعمال بكل هذه الشهرة؟ لأن الناس فوجئوا لمقدرة هذا العدد الكبير من النساء على إدارة الأعمال والشركات أيضا – بينما كانت تكفى نظرة إلى تاريخ النقابات الوسيطية لإظهار مدى براعة الأرامل أو الوريثات فى إدارة مصالح الآباء الموروثة. وفى اكتوبر ١٩٦٥ اشتكت رئيسة اتحاد ربات الأعمال من النقص فى المساواة: إذ لا توجد نساء فى المجالس الادارية فى الغرف الصناعة والتجارية وفى الجمعيات وفى المحاكم الاجتماعية. فاذا امكن لعدد ضئيل فقط من النساء بلوغ المراكز العليا فليس السبب من جراء الظروف الموضوعية ولا الرجال، وانما السبب يكمن فى الصفات الذاتية فى النساء انفسهن، تلك الصفات التى لايمكن مطلقاً أن يتم التغلب عليها دون أى مشكلة على الاطلاق.

ولماذا تعمل النساء؟ كما كان الأمر سابقاً، لأنهن مجبرات على ذلك ولأنهن رائدات لذلك. أما لماذا على المهنة أن تكون للنساء غرضاً فى حد ذاته، وألا تقدم مغريات مادية للمرأة بقدر ما تقدمه للرجل، فليجب على ذلك من يستطيع. ولكن بما أن الناس يثارون عند سماعهم أن امرأة ما تعمل «من أجل شراء ثلاجة كهربائية أو سيارة أو ماشابه ذلك»، ولأن هؤلاء الناس لايجدون سبباً لعمل المرأة سوى الدافع المالى، يصبح لزاماً علينا أن نعتبر جواب المرأة على السؤال: «لماذا تعملين؟» بشىء من الحذر والشك. فإن لم تقدم اسباب مالية هنا، أفلا تعمل نساء كثيرات هربا من الوحدة، ولأن العمل يعطيها متعة ويقدم لها فرصاً للاتصال بالبشر؟

وكالإزدواج الذى يبدو فى موقف الرأى العام – فتارة يبحث عن المرأة العاملة وتارة تحال على الدور الانثوى الخالص – فإن موقف المرأة نفسها لا يقل ازدواجاً كذلك. فهناك نسبة مئوية عالية من النساء تفضل أو تتظاهر بتفضيل عدم الالتفات للعمل كلياً. ولكن هناك نسبة مئوية عالية أخرى منهن تود العمل، لو وسعها ذلك فقط. ويبدو أزواج النساء اللواتى يعملن خارج بيوتهن على استعداد اكثر للتفهم من أزواج النساء اللواتى يبقين «ربات بيوت» فقط. وإن الاندفاع المتزايد بين المتزوجات، للعمل خارج بيوتهن ليرد على كل تلك الأكاذيب التى تزعم أن البيت وحده هو الذى يسعد المرأة فى المدى البعيد. وقد استنتج من استفتاءات اجريت فى امريكا على جيلين من الجامعيات العاملات أن جميع هؤلاء النساء كن يشعرن بوخز الضمير تجاه أزواجهن، ظناً منهن أنهم يفضلون نساء سلبيات «اكثر أنوثة». ولكن حين استفتى الازواج تبين أنهم كانوا راضين تماماً عن زوجاتهم وفى الحالة التى كن فيها كذلك. ولابد أن نفترض وجود سوء فهم مشابه بيننا أيضاً. ولاينطبق النقاش المجرد حول ما يجب أن تفعله المرأة «بالذات» على واقع الحياة حيث يتقبل الشبان بوجه خاص اندفاع الزوجات نحو العمل المهنى خارج المنزل بفهم ينطوى على روح المشاركة والزمالة.

ولكن بما أن الرأى العام يرفع من شأن الأسرة ويعتبرها فى مستوى عال رفيع وبما أن إيديولوجية الاسرة تدعم بوزارة لشئون الأسرة فان ضوءاً مزدوج المعنى يسقط على نشاط المرأة المهنى، رغم أن الاتجاه فى الثلث الأخير من القرن الحالى تحول إلى الزواج والمهنة. فربات البيوت يشعرن تجاه النساء العاملات فى المهن بشىء من عدم المساواة. والإ فما معنى المطالبة المستمرة بالاعتراف القانونى بعمل ربات البيوت فى منازلهن كمهنة فى حد ذاتها؟ واذا تطلعت الزوجة إلى العمل الأكثر طرافة الذى تمارسه رفيقة زوجها، السكرتيرة، فإن هذه بدورها تحسد الزوجة على مركزها الاجتماعى الذى يحرم المجتمع منه المرأة العازبة.

ومن الجهة الاخرى فقد يرتفع تقييم كيان المرأة المنزلى ارتفاعا هائلاً: إذ أصبح التدبير المنزلى اسهل من الناحية اليدوية وأكثر تعقيداً من الناحية الفكرية. كما أن مطالب الزوج والأطفال تزداد. وفى الفراغ مابين الاستهلاك والتأثير غير المباشر على الانتاج بسلوك المستهلكين الذكى تواجه المرأة الاضطرار التدريجى لاخضاع مطبخها لابتكارات العلم الحديث وتجهيز منزلها بشكل يتفق ومستوى الذوق الرفيع فى عالم الأمتعة والمفروشات. ويقدم المنزل للمرأة شغلاً كاملاً، وخاصة أنها أصبحت خادمة لاوقات فراغ الزوج فى مجتمع يخلو من الخدم والوصيفات. وخلافاً للفراغ الذى كان يملأ حياة جداتهن، نرى الحفيدات من ربات البيوت العصريات لا يكدن ينتهين من القيام بفيض الواجبات الملقاة عليهن. وهنا تكمن الأسباب الجذرية فى عدم التمكن من انتهاز الفرص المهنية الجديدة على أكمل نطاق، وفى اصطدام القائلين بتحرير المرأة بالعمل المهنى بالرفض الصامت من كثير من النساء الشابات ولكن حصول

المرأة على الاختيار — إذا ما ملكت الجرأة على اتخاذ الخطوة الحاسمة فقط — ليعتبر تقدماً كبيراً.

وتكشف الديناميكية الاجتماعية لنشاط المرأة المهنى المتزايد عن الاتجاهات التالية: إن ما يرمز إليه بكلمة قديمة بالية حتى الآن وهى قضايا المرأة هو مشكلة تركيبية للمجتمع بكامله، وتهم الرجال، وتغير عالم الانتاج.

وتزداد أهمية عمل الوقت الجزئى. وبذلك تتحرك تصورات أصبحت الآن محببة، لدى أرباب العمل، وكذلك مدى اتحاد الموظفين.

ومن الظواهر الجديدة كذلك المذكرة الاخيرة التى أصدرها اتحاد الجامعيات الألمانى والتى يبرر فيها عمل الوقت الجزئى بأنه لاغبار عليه حقوقياً — للموظفة المتزوجة. لابد لعالم العمل المتميز بالطابع الذكرى أن يزيد من اعتباره لطبيعة المرأة النفسية والفسيولوجية.

فتغير المفاهيم القائلة بالعمل «ذى الطابع الانثوى» و «ذى الطابع الذكرى» ماثل أمام اعيننا. فمنذ حين قريب تقدم لوظيفة رئيسة ممرضات لاحدى المستشفيات مرب اجتماعى يحمل الكفاءات المطلوبة.

وتتجرأ النساء على اكتساب مزيد من الكفاءات الفنية. ولا تحقق مراكز كبيرة إلا القلة من النساء الطموحات الحاصلات على مستويات رفيعة من التدريب والإعداد، نساء شاذات عن القاعدة كما هو الحال منذ القدم — أو أولئك المتزوجات اللواتى يملكن الأساس الاقتصادى والحزم والازواج المتفهمين الذين يخططون مركز المستقبل المهنى معهن، كما يخطط للأسرة عادة. وستكتشف النساء أن ذلك العمل المهنى هو اكثر من مجرد كسب المال وأنه يتضمن امكانيات لتفهم المحيط الاجتماعى، واكتساب فكرة عن الحياة من التجربة الخاصة المباشرة وليس عن طريق الزوج والأطفال. ولاتستطيع النساء اللواتى يعتبرن أنفسهن بخمسة واربعين عاماً ما زلن شابات الاستغناء عن بداية جديدة فى العمل المهنى أو العودة إلى الحياة المهنية — والإ فستطول كثيرا أمام النظرة الناضجة المسنة عشرات من الاعوام خالية من كل حدث وعمل — ونقول فى هذا المعرض أن كل خامس امرأة بين ذوات الخمسين عاماً أرملة بينما لايوجد إلا رجل أرمل واحد بين كل مائة من نفس العمر.

أما أهم اتجاه لابد لنا من اعتباره فهو الحاجة المتزايدة عموماً إلى مواصلة الدرس والتحصيل طيلة الحياة، والمحافظة على الاتصال بالمهنة التى سبق تعلمها، والشجاعة للاقدام على البدء من جديد بطرق غير تقليدية، والدرس بالمراسلة، ودورات لمراجعة المعلومات وصقلها وما شابه ذلك. وهناك اقتراح تقدمت به ممثلات البرلمان من حزب المسيحين الديموقراطيين طالبن فيه بتقديم مساعدات تشريعية لعودة دخول النساء المسنات فى الحياة المهنية ندرك من خلاله أنه يتنبأ منذ الآن بالنتائج المحتملة للاستقصاء الذى سبق ذكره.

وأخيراً لا آخراً: فإن السياسة تعتمد على المرأة البالغة ٤٥ عاماً. السياسة كمهنة — لماذا لايصح ذلك للنساء أيضاً؟ إن استبعاد اسباب سوء الفهم بين الجنسين، والقضاء على التغرضات الموجودة إزاء النساء فى جمهور الناس والرأى العام يمكن أن يسهلا على النساء بحثهن عن ذواتهن وماهيتهن الحقيقية بدلا من إدراك وجودها الخاطى الحالى. وسيكون شعار المستقبل: ان المنزل فى المدى البعيد لا يملأ حياة المرأة ووجودها إملاء كلياً. ولابد للمرأة فى حين ما أن تتخطى عتبة المنزل وتبحث عن عمل فخرى أومهنى أوسياسى، وإلا فانها ستفشل فى مهمتها الوجودية فى الثلث الأخير من القرن الحالى. فان لم تفعل ذلك كان الحال أسوأ من نكسة: فهو خطيئة السقوط من منطقة الإدراك الوجودى الصحيح إلى منطقة الادراك الوجودى الناقص.

والآن نتعرض إلى ذكر التنظيمات النسائية:

جاء فى الدليل المختصر للمنظمات النسائية الألمانية عام ١٩٥٧ مايلى: هناك سبعة وسبعون منظمة نسائية مقسمة إلى جمعيات مذهبية وذات اتجاه قومى واخرى مهنية تضم جميعها نحو الستة ملايين عضوة، منهن ما يزيد على ١,٣ مليون امرأة نقابية منظمة. وقد يقل العدد كمجموع نظراً لتعدو العضوية فى منظمات مختلفة.

وقد أنتظم ١٨ اتحاداً رئيسياً تضم حوالى ٨٠ جمعية نسائية فى مؤسسة دعيت باسم «مصلحة الاعلام ودائرة العمل للجمعيات والفئات النسائية للاتحادات المختلطة» ومقرها باد غودسبرغ. وبما أن قرارات هذه الجمعية العامة يجب أن تتخذ بالاجماع، فإنه مما يثير الاهتمام أنه امكن عدة مرات اتخاذ خطوات مشتركة باستثناء الامور الحامية المختلف عليها.

وينشط هذا الاتحاد المنظم، الذى يمكن اعتباره صوت المرأة الناطق، فى الوزارات والدوائر والأحزاب، كما أنه يتخذ مواقف فعالة فى الرأى العام. ويلاحظ فى بون وجود تعاون نشيط بين الوزارات ودائرة العمل هذه. وتتقبل دولة قائمة على الاتحادات «إرادة المرأة» المتجسدة فى هذا التنظيم كأمر بديهى. ونتيجة للضغط الذى مارسته مصلحة الإعلام ودائرة العمل والذى أعرب عنه فى رسائل موجهة إلى زعماء الأحزاب والمستشار الاتحادى، كان من جملة

ما قرره المستشار عام ١٩٦١ تعيين امرأة لاحدى الوزارات الاتحادية. وإنى لأذكر العدد الكبير من رسائل المستمعات الغاضبات التى وجهت عام ١٩٥٧ إلى إذاعة ولاية هسن، لأن آديناور لم يدخل آنذاك المرأة فى وزارته. وكانت هذه الرسائل قد جاءت من جميع طبقات السكان، وكما أكدت الزميلات، من جميع اجزاء المانيا الاتحادية. وكانت بالنسبة لى دليلاً على مدى اللامعقولية التى أظهرتها النساء البسيطات أيضاً فى إقران انفسهن بمسألة كرامة المنصب الوزارى الانثوى. ولكن ما فعلته انتخابات ١٩٦٥ بشكل لامثيل له هو أنها أتاحت فرصة لتضامن نسائى لم يعرف من قبل قط، وكان دوماً موضع خلاف دائم. فقد القيت القذائف بكل ما فى هذه الكلمة من معنى على المستشار الاتحادى ورئاسات فروع الديمقراطيين المسيحيين من ميدان «خارج النطاق السياسى»، من الاتحادات والجمعيات النسائية على اختلاف اتجاهاتها. وكان الهدف من هذا الحصار النسائى وبصورة لاتقبل الشك الاحتفاظ بالمرأة فى مجلس الوزراء الاتحادى والابقاء على السيدة شفارتزهاوبت بالذات ما أمكن ذلك. وقبل بدء الانتخابات كانت المنظات النسائية قد نشطت فى عدة اجتماعات لتجنيد الناخبات حتى آخرهن. وفى الحقيقة فإن الفارق بين اشتراك النساء واشتراك الرجال فى الانتخابات قد قل من انتخاب لآخر. ولوحظ كذلك إهتمام الرأى العام ووسائل النشر والصحافة بخسائر المرشحات من النساء لبرلمان ١٩٦٥. وإذا كان توزيع أماكن أغلب المرشحات غير ملائم، فقد وجهت العناية والاهتمام لبعض النساء فى القوائم بطرق دعائية لامثيل لها فى السابق. وهنا تظهر مشكلة الافتقار إلى جيل جديد فى السياسة. إذ أن مجتمعاً على الطراز الأمريكى ينعدم فيه الخدم المنزلى يقيد فى المنازل مواهب كان بالوسع أن تصلح للسياسة.

ويعترف الزملاء الرجال للنساء السياسيات بمثابرة فوق المتوسط وتحرر بعيد عن التعصب من «وجهات النظر» السياسية المعينة. ولابد أن نلحظ أيضاً أنه فى الدائرة الانتخابية التابعة لرئيسة بلدية برلين العليا لويزه ألبرتز من الحزب الاشتراكى الديمقراطى ارتفع نصيب أصوات هذا الحزب ارتفاعاً قوياً، كما يذكر التقدير الذى أولى لرئيسة بلدية برلين لويزه شرودر.

لقد حصلت النساء المتساويات فى الحقوق فى عام ١٩٦٥ على مكان جديد فى المجتمع. أما أنهن لم يحتللن الاماكن فى المقصورات، بل الأماكن التالية الوسطى والأخيرة، فليس السبب فى ذلك امتناع المجتمع عن تقديم الفرص الملائمة وانما لأن الدور البيولوجى لم يعد يحتمل مجرد سلوك غريزى، وانما يرتبط بمطالب تزداد باستمرار. وحيثما ينضم الدور المهنى إلى الدور الانثوى يصبح العبء فى أغلب الحالات اكثر مماتستطيع المرأة أن تحتمل. وإذا ما أصبحت، بعد تجاوز فى العمر، اكثر تفرغاً للقيام بمهمات وأعمال خارج المنزل، فغالباً ما تفتقر إلى تلك الكفاءات التى تمكن من القيام بنشاط مرض مقنع. ويحتوى المجتمع على فيض من المهنات و الأعمال الفخرية وذات الوقت الجزئى فى حقل المهنة والسياسة. ويتطلب القيام بها من المرأة جهوداً وتضحيات اكبر مما ينتظر من الرجل، الذى يصطحب إلى جانبه، وحتى فى عام ١٩٦٧ أيضاً، رفيقة «تخدمه» على الدوام تقريباً. إن التعمق فى اعتبار هذه المسألة قد يوقظ مزيدا من التفهم لمشاكل النساء، ذلك التفهم الذى أصبح ضروريا بصورة ملحة، وبذلك يمكن المساعدة على إزالة القلق الذى يعسر على النساء أحياناً أمر استخدام حقهن فى المساواة، ذلك الحق الذى أصبح عرضة للتساؤل والريب الكبيرين.

ترجمة: محمد على حشيشو

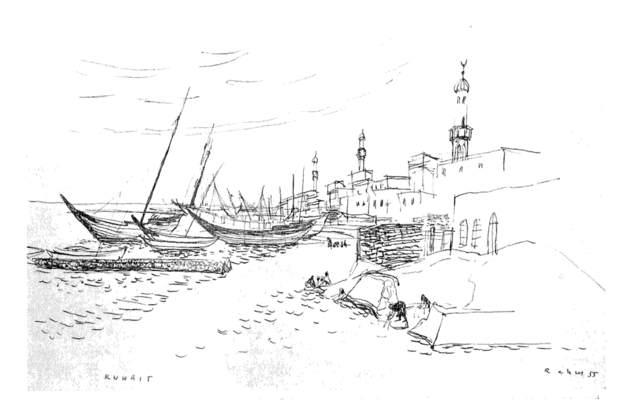
قالت بثينة فى جميل

وإن سلوى عن جميل لساعة
من الدهر ماحانت ولاحان حينها
سواء علينا يا جميل بن معمر
اذا مت بأساء الحياة ولينها

Bothaina bei Dschamils Tod.

Die Stunde, da ich von dir mich tröst', o Dschemil, das ist
Die Stunde der Zeit, die nie ergeht, noch ergehe.
Dschemil, Sohn von Mamar, nun dein Tod mir berichtet ist,
So gilt mir vom Leben gleich die Lust und das Wehe.

Deutsch von Friedrich Rückert



Helmut Rehm, Kuweit هلموت ريم : كويت

Safiya von Bahila: Auf den Tod ihres Bruders.

Wir waren gleich zwei Stämmen aus einer Wurzel Grund,
Schön wachsend, wie nur immer ein Baum auf Auen stund.
Und als man von uns sagte: „Schon sind sie lange vereint,
Nun ist ihr Schatten lieblich, und ihre Frucht erscheint!"
Da riß des Schicksals Tücke meinen Einzigen von mir:
Oh, was verschont das Schicksal, und läßt es dauern hier!
Wir alle waren Sterne von einer Nacht, und er
Ein Mond, die Nacht erleuchtend; nun leuchtet der Mond nicht mehr!

Deutsch von Friedrich Rückert

قالت صفية الباهلية ترثى اخاها

كنّا كغصنين فى جرثومة سَمَقا
حينًا بأحسن ما يسموله الشجر
حتى إذا قيل قد صالت فروعهما
وطاب فيآهما واستُنظ الثمر
أخنى على واحدى ريب الزمان وما
يُبقى الزمان على شيء ولايذر
كنا كأنجم ليلٍ بينها قمر
يجلو الدجى فهوى من بيننا القمر

جوته بين الرمز والصوفية

بقلم جريته شيدر

هذه المقالة مأخوذة عن كتاب جريته شيدر Grete Schaeder, Gott und Welt. Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung. Hameln 1951. وتعالج المؤلفة فيها بعض جوانب «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

راح جوته في «كتاب المغني» يصطحب الشاعر ويطوف به هائما في رحاب الشرق، حيث الرجل يسود أسرته والشيخ قبيلته، فما تركه إلا معايشا لعالم ينبض بالإيمان – أما في «كتاب حافظ» وفي «الحواشي والدراسات» (التي صدر بها «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي»)، فكان جوته واعيا بما عم الشرق من عداوة بين الشعر والدين، ترجع إلى عهد النبي صلى الله عليه وسلم، وتعد في حد ذاتها ضرورية وطبيعية، شأنها في ذلك شأن القرابة الباطنية التي تربط بين هاتين الصورتين من صور الحياة. وجوته حين يعرض لمحمد إنما يبرز ما أكد عليه الأخير من تفرقة وتمييز بين رسالة النبي وصنع الشاعر: «فثمة إله واحد يمس كليهما وفيهما ينفث من حميته، غير أن الشاعر يبذر ما وهب من ملكات في طلب المتعة كي يقدمها، فيأتيه التكريم على ما قدم، وربما عيش رغيد. وهو يغفل كل ما عدا ذلك من أهداف، باذلا جهده في أن يكون متنوع الأغراض، وأن يعرض ذاته، بظاهرها وباطنها، على نحو لا يعرف الحدود. أما النبي فلا يتطلع سوى لغاية واحدة معينة، وهو يسلك لبلوغها أبسط الدروب. إذ هو يستهدف التبشير باحدى التعاليم وتجميع الشعوب حولها وبواسطتها كما تتجمع حول إحدى الرايات. فما على الدنيا إلا أن تؤمن، وما عليه إلا أن يكون صلبا أحادي الطريق، وأن يظل على هذا المنوال، فالناس لا يؤمنون بالتنوع وإن أدركوه بوعيهم.» النبي – إذن – موحد بالفطرة، بينما يصبو الشاعر من خلل حتمية باطنية إلى «تعدد الآلهة».

على هذا التناقض الجذري تنهض اعتراضات أهل الدين على شعر حافظ الشيرازي، وهي التي تستوعب، بأسلوبها الجدلي، حيزا لا بأس به من «كتاب حافظ». ولعل هيئة الشاعر كما يصورها «جانب الاتهام» ليست بعيدة كل البعد عن تلك الخصائص التي ميزه بها جوته في مأساته «تاسو». فالشاعر هو من تملك عليه الجنون، ودفعه «حب لا طائل من ورائه» إلى صحراء الوحدة، وهو الذي تكتب شكواه على الرمال، وتذروها الرياح. أما جوته فيقف بمرح وحيوية إلى جوار الشاعر، مدافعا عنه ضد دعاة الشرائع مطريا حافظ الشيرازي ماله من طاقة غنائية شعرية لا تعرف أبدا كللا أو مللا بينما «تدور كالنجوم في قبتها» تمدح مباهج الحياة الساجية في خلدها أزلية القدم أبدية الحداثة. «إن الشعر الحق، باعتباره إنجيلا دنيويا، ليفصح عن ذاته من خلال صفاء باطني وراحة ظاهرة كفيلة بأن ترفع عنا ما يثقل أنفاسنا من أحمال أرضية. فهي ترتفع بنا – مع أثقالنا – في أجواء علوية تهيء لنا نظرة طائر محلق إلى متاهات الأرض المختلطة. وإن أكثر الأعمال مرحا وأشدها جدية لتنطوي على نفس الغاية، وهي التوسط في اللذة والألم، بوساطة عرض موفق لماع.» هكذا يطالعنا جوته في السفر الثالث عشر من «شعر وحقيقة». وهو لا يريد أن ينتقص من قدر الشيرازي حين يثني على «حيويته المعتدلة الدائمة التدفق»، وعلى شاعريته المؤنسة، فهو عند جوته: «قنوع في الشدة، يأخذ نصيبه من فيض الحياة في غبطة وفطنة، متأملا – على البعد – أسرار الألوهية، بينما يعزف مع ذلك عن طقوس الدين والمتعة الحسية، سواء بسواء؛ فكم يحتفظ هذا اللون الشعري قاطبة، مهما علم وشجع، بمرونة الشك المستريب.»

ويسلم جوته في صراحة بشوش بما فطر عليه الأديب الشاعر في العصر الحديث من متناقضات لم يخل منها أسلافه قبل ألف عام. غير أنه يسخر بمرارة من أولئك الذين يريدون إنقاذ مكانة الشيرازي وذكراه، بوصفه صوفيا وبتفسير شعره مجازيا. ولحدة جوته في هذا المقام أسباب وجيهة. فالتحيز المسبق الذي يتصدى له هنا إنما ينتمي عنده إلى مجال العبث واللامعقول، وهو ما يدرج تحت شارة «أبراكسا» بلغة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي». فعند جوته أن كلا من التجربة الصوفية والتفسير المجازي ممتنع على الآخر – ولو كانا يشكلان وحدة لا سبيل إلى فصمها

فى جميع عصور الصوفية. فهو يرى أنه فيما توارثناه عن قدم، من آراء تقول فى الصوفية بالفصل بين المظهر الحسى وما وراءه من عالم روحى، تمزيقا للحياة اللامتناهية التى تحتوى الإنسان من بين ما تحتوى. إذ يبحث دعاة الشرائع عن ذات الله فى طبقة من المفاهيم الجوفاء والتعريفات الخالية من أى نبض أو حياة، بينما يريدون أن ينسبوا للشاعر مجال الحس فى هذه الدنيا، أو بعبارة أخرى تلك القشرة العديمة الأهمية لكائن علوى.

أما جوته فيرى أنه لا مندوحة للنفس المفتشة عن علاقة صوفية بالله من أن تكون قادرة على أن تلتقى بالذات العليا من خلال وقائع الحياة المباشرة. وأن تكون فى وضع يسمح لها بأن تهيم بوحدة المعنى والإشارة فى الرمز، فى الحياة الإلهية ذاتها. فطوبى لمن كانت له هذه الموهبة، دون حاجة به إلى ورع أو درس للشريعة. ولقد وجد جوته فى الشيرازى، برغم ما بينهما من قرون، شبيها لذاته، لا يفصل بين عالم حسى وآخر فوق حسى، بينهما تتأرجح نفسه، وإنما كان يعايش كليهما فى وحدة واحدة. فالشيرازى عند جوته شاعر رمزى لا مجازى — مع أنه لم يدرك للرمز أية مفهوم شعورى — ولهذا فما خضع شعره لتفسير عقلى متحيـــز.
وعند جوته أن الصوفية الأصيلة لا تتحقق دون هذه التجربة الرمزية التى يشترك فيها الشاعر والعبقرية الدينية. وهو يشبه الكلمة الشعرية بمذراة تطل من بين قضبانها عيون جميلة. فالكلمة تستر وتفصح فى آن واحد مثلما يخفى الجسد نفس المرء ويعريها :

لإن دعوك يا كلمة عروسا
فالعريـــس هـو النفـــس
ومن على حافظ أثنى
عـرف هذا العـــرس.

أراد جوته، بهذا الشعار الذى افتتح به «كتاب حافظ»، أن يشير إلى أن فى وحدة الكلمة مع النفس سراً أحق بكثير من معطيات المعانى المجازية لأهل الصوفية الكنسية بأن يدعى «صوفياً». ذلك أن جوته كان فى كل الأوقات يضع الإعلان الطبيعى لله عن ذاته تعالى فى خليقته، باعتباره أمرا دالا على وجود مطلق لحياة أسمى، فى منزلة شعائر الكنيسة وأسرارها المقدسة، بل ويعلو عليها. وبهذا المعنى، الذى لا شك أنه لن يلقى اعترافا لدى علماء الشريعة، يمكن القول بأن شاعرنا الشيرازى الكبير كان متصوفا : فالعنوان الأصلى لقصيدة «إيماءة» هو : «دحض»

وكان يقصد به جوته أن يدحض القصيدة التى سبق أن دونها قبلها مباشرة تحت عنوان «سر مفتوح»، والتى اعترض فيها على اعتبار الشيرازى من زمرة المتصوفين. ولو تأملنا هذه الفكرة بعض الشىء لارتفع بالمثل فى أعيننا قدر القصيدة الاستهلالية التى دونها جوته تحت عنوان «إسم لقب». حيث لخص فيها ميزة توفر الشيرازى لأعوام طوال على دراسة القرآن. فهكذا لن تمسه سيئة يكون قد «أتاها فى يوم شر». ويؤكد جوته أن «الصورة الرائعة» لكتاب الله قد انطبعت فى نفسه هو الآخر. كما أن حكم القاضى الشرعى فى قصيدة «فتوى» ليكتسب دلالة أعمق، طالما أن الحكم الأخير على الشاعر فى يده تعالى وحده. بل أنه فى الفقرة الأخيرة من قصيدة «هجرة» ينبرى جوته مهاجما كل أولئك الذين يفتقدون إلى الوقوف على قدر الشاعر فى هذا العالم :

لو خطر لكم أن تحســدوه
أو أن — ربمـا — تنفروه
فلتعلموا أن كلمات الشعــراء
دومـا تدق أبواب السماء
طالبــة خلـود الحيـــاة.

والشاعر، مثله مثل النبى، يرى الواقع رموزا لذات الله؛ غير أنه لا يتعلق به تعالى وحده، وإنما بالعالم أيضا. فهو يبدد «مواهبه فى طلب المتعة، مستهدفا الإمتاع»، ويصير، من أجل هذه الخطيئة، شيطانا بين الأنبياء — وهكذا يتضح باستمرار مدى تغلغل الأسطورة التى دونها جوته (راجع : شعر وحقيقة) فى إحساسه بالحياة.
وإن الأقوال المأثورة، التى نعرف أن جوته كان يرددها عن الصوفية فى خريف أعوامه، لمليئة بالتناقض. والثابت أنه كان يقف من الصوفية المسيحية موقف الرافض. فهو يقول صراحة : «لم يكن هنالك أى داع لوجود متصوفة مسيحيين، فالدين يقدم من تلقاء ذاته أسرارا غامضة. ثم أنهم سرعان ما ينصرفون دوما إلى المبهمات وهوة الذات.» وفى موضع آخر يصف جوته آخر تيارات الصوفية المسيحية بأنها تعبر عن «شوق بلا شيمة ولا موهبة.» فالصوفية — بجميع ضروبها — استعلاء على الدنيا وتجرد منها : غير أن الصوفية الشرقية تنفرد بميزة كبرى، فهى تنهل بنهم من متاع الأرض، الذى كم تود أن تهجره. وإن أقسى ما قيل عن الصوفية عند جوته هو وصفه لها — فى أحد أقواله المأثورة — بأنها شعر فج وفلسفة غير ناضجة، بينما يضعها فى مقابل الشعر، فى مقابل الطبيعة اليانعة، ويجابهها بالفلسفة، بالعقل القطوف. فالشعر يحاول أن يفك

أسرار الطبيعة من خلال الصورة. أما الفلسفة فتحلل ألغاز العقل بواسطة الكلمة. هذا بينما تشير الصوفية إلى غوامض الطبيعة والعقل معا. وتبحث لها عن حل بواسطة الصورة والكلمة. أى أنها تريد أن تكون جدلية فى نفس الوقت، تعالج المفاهيم والرموز ومالها من صور.

إلى جوار هذه التصريحات العدائية بازاء الصوفية توجد عبارة موجزة يدعى فيها التصوف «علم الكلام الخاص بالقلب، وجدلية الشعور والاحساس.» وإن هذا القول المأثور يلخص عبارة أخرى لجوته، كان قد أشار فيها إلى «رجل موهوب» لم يصفه عن قرب، وكان قد تعرض فيها «للصوفية الجديدة». هذه الصوفية الجديدة التى تعرف هنا بكونها «ديالكتيكا القلب»، ومن ثم فهى تعد من المغريات، إذ أنها تعبر عن أشياء لا سبيل للإنسان أن يبلغها عن طريق السبل المطروقة للوعى والعقل والدين. ولعله من المحقق أن انتهاج هذا الطريق يتطلب شجاعة جسور، وإن كلاً يطرقه على مسئوليته.

وكما سبق لجوته أن عرف الصوفية بأنها ديانة الكهل فى أعوام شيخوخته، فقد صرح لصديق له يدعى «فورستر»، فى عام ١٨٢٩، وكان الحديث يدور حول فاوست، قائلا: «إن فاوست قد انتهى عجوزا، وعندما نبلغ الشيخوخة نصير من أهل الصوفة.» وحتى نستطيع أن ندرك التصوف الذى تدور حوله هذه العبارة لابد لنا من أن نتمثل نهاية فاوست، وقد أصبح كهلا ضريرا يترنح أمام ظلام مستقبله، بينما تحفر له غيلان أرواح الموتى قبره: فالعقل قد ولى بوعيه وتحفزه للإتيان بالفعل الكامل، وما تحقق فعلا لايزال جزءا ناقصا تكتسحه العناصر، والوازع الأخلاقى الذى كان عليه أن يظل فى البداية، قد أتى الآن لثمرة ساعة الموت متأخرا للغاية — ومع ذلك يحيى فى الإنسان أمر يفوق كل ذلك، ألا وهو عقيدة الإسلام والايمان بالأمل.

وإن جوته ليستخدم فى فصل «الديوان المقبل» من «الحواشى والدراسـات»، أثناء إعلانه عن «كتـاب الأمثولات»، لفظة «الصوفية» بمعنى إرهاف السمع. وتدور الأمثولات فى صورة شعرية حول أوضاع الانسان العامة وسلوكه الأخلاقى. وتدور فى خلد جوته خاصة تلك الأمثولات التى تقوى من الإسلام فى نفس الانسان، حتى يزيد تسليما بقضائه المكتوب الذى لا سبيل إلى الافلات منه. وأخيرا يتحدث عن أمثولات يعرفها بأنها صوفية: فهى «تدفع الانسان من الحالة السابقة التى لازالت تعذبه وتطبق على أنفاسه إلى الاتحاد بالله فى هذه الدنيا. وإلى الزهد المؤقت عن تلك البضائع التى قد يؤدى فقدانها إلى معاناة الألم». ولعله من الواضح أن ثمة نهج روحى لـ «سائل لحوح» كان يربط مشاعر جوته بالشيرازى. ولعله لا زالت فى هذا النهج بصمات مثل الشباب العليا، وهى القائلة «بالغيرية المطلقة»، التى كان جوته يكبرها من قبل عشرات الأعوام فى سبينوزا. ثم لم يلبث أن اتخذها لنفسه نبراسا ومثلا أعلى. على أنه يتضح من جانب آخر أن الصوفية فى هذا السياق تعنى نفس حالة الاستعلاء فى التجربة الدينية، وهى التى يعرفها جوته فى سلّمه الخاص بدرجات تفاعلات الطبيعة بكونها «عبقرية»: فمرة يصدر التدبر والتروى عن الانسان، ومرة عن الطبيعة بجميع قواها ككل. وإن الصوفية لتزيد على الدين، فهى بالإضافة إلى الإيمان الورع لا بد من أن تتضمن أمرا آخر: هو طاقة الإبداع والعبقرية.

وبينما نجد أن التعاريف الأخيرة للصوفية والتصوف لا تلبث أن تؤدى بنا إلى الأخلاق والدين فان هنالك المزيد من الروايات المنبثقة عن مفهوم العلم عند جوته. ذلك أن إحدى المأثورات التى خلفها لنا هذا المفكر الكبير تطلعنا على تمييز وتبويب لحقب أربع من عهود العلوم:

الطفـولـة،
الشاعريـة، الإيمان بالغيبيات
التجربـة والتجريـب،
البـحـث، الـفـضـول
الايمان المطلق بالرأى والعقيدة،
التـلقـين، المغـالاة فى الـدقـة
المثل،
المناهج، التصوف.

ولإن رجعنا إلى المجلد الثالث عشر من مؤلفات جوته فى العلوم الطبيعية (طبعة ڤايمار) لعثرنا له على رسمين يمثلان حقب العلوم الأربع آنفة الذكر. حيث تصنف هذه المراحل إلى أربع طاقات روحية، هى العقل، والوعى، والخيال، والشهوة. بينما أوضح — بواسطة علامات إيجاب وسلب — ما تعرضه كلى التفرعتين الخاصتين بكل حقبة من فوائد ومضار. ولقد وضع جوته علوم الطفولة داخل الدائرة التى تمس فيها حدود الحس حدود الخيال: أما تفرع الشاعرية والإيمان بالغيبيات عن هذه الحقبة فإنما يدل على ما تنطوى عليه من إمكانيتين إحداهما سلبية والأخرى إيجابية. وعلى هذا النهج نفسه يتفرع عن علوم التجريب العقل (البحث)، والحس (الفضول).

أما فى الرسوم التوضيحية التى اصطنعها جوته فيبدو «التلقين» فى المرحلة الثالثة مفهوما عاما يندرج تحته «الايمان المطلق بالرأى والعقيدة» كخاصية إيجابية مرتبطة بالعقل. بينما تصير المغالاة فى الدقة، إمكانية سلبية متعلقة «بالوعى» — وهنا يتضح لنا أن جوته قد تردد بين تصنيفين مختلفين لهذه المرحلة الثالثة. حتى إذا بلغنا مرحلة المُثل وجدناها تقع عنده بين العقل (المنهجى) والخيال (الصوفى). إذن فمفهوم «التصوف» يعود ليستخدم فى أقصى مراتب العلم بمعنى سلبى، حيث يدل على فائض الخيال عن العقل.

أما أن جوته قد جعل بحثه هو بالذات قائما على أرفع مراحل التطور، وهى مرحلة الفكرة أو المثال، فأمر لا يحتاج إلى توضيح أو إسهاب. وإن تعريف «المنهج» لا يستقيم فى الذهن إلا لمن اعتاد لغة جوته عندما كان يكتب فى العلوم الطبيعية. ولقد تحدث الشاعر الكبير فى «كتيبات اليوم والعام» سنة ١٨١٧ عن عزمه على استكمال وتطبيق «منهجه الفطرى» على كل من الطبيعة والفن والحياة بالتساوى. ولعل هذا «المنهاج» قد ابتعد عن الفلسفة عندما اكتفى بنتائج العلم التجريبى. ومن المعروف أن جوته قد كتب إلى صديقه «فالك» Falk بتاريخ ٢٨ / ٩ / ١٨٠٩ يقول له أن «نظرية الألوان» و«قانون التحول» ينهضان على مبدأ واحد.

ويقوم منهج جوته على كلى « العجلتين الدافعتين » — الاستقطاب والتزايد — اللتين يطبقهما على الطبيعة بأسرها وبنفس الدرجة، حيث تمكن بذلك من اكتساب رؤية حدسية شاملة تعبر فيها الفكرة عن نفسها من خلال نظام للظواهر لا يعرف استثناء. وهكذا تكمل مختلف ميادين الطبيعة وتوضح بعضها البعض، بل أنه قد صار ممكنا أن يلتقى الضوء المفسر من أحد مجالات الطبيعة على مجال طبيعى مغاير. ولقد تأيدت لجوته من خلال هذا النوع من الرؤيا العقيدة القائلة بالرب الخالد فى الطبيعة، وبالفكرة التى تحكم العالم — باطنه وظاهره — بدرجة متساوية وتوافق ما بين «أسرار الطبيعة والعقل».

كان جوته يعتقد فى كهولته وفى بحثه العلمى بنوع من التصوف يختلف كل الاختلاف عن طفرة الإحساس التى نعرفها عنه فى مرحلتى فاوست وڤرتر. بل أنه حين كان يعيد النظر إلى تجارب شبابه إذ بها تتراءى أمامه شيطانية لا صوفية. وإذا بفكره يشطح نحو ساعات الفراغ الباطنى، وهى التى لا بد أن تزول عنها مثل هذه الانتفاخات النفسية. ثم هو يرى جميع تلك العمليات فى سياق المد والجذر الكبير بهذه الحياة، وأيضا فى إيقاع الشهيق والزفير الذى تحركه الطبيعة.

وإن صوفية جوته الكهل لمتأصلة الجذور فى علومه الطبيعية. فهى تنهض على ما كان يدعوه «الضئيل الضخم» فى الطبيعة : «هكذا فإنه ليس يسيرا علينا أن ندرك أن ما يحدث فى الطبيعة الكبيرة هو ما يدور فى أصغر وأدق مجالات الحياة». وعلى ذلك فهذه الصوفية لا تعتمد على الاحساس وإنما على التطلع الهادئ، القابل للإعادة فى كل حين، إلى دوائر الحياة اللامتناهية فى الطبيعة. وهى — أى صوفية جوته — تعد بهذا المعنى رموزا للطبيعة موسعة ومعمقة. ذلك أن الشىء أو مجرى الحدث يصير — عنده — رمزا إذا ما أفصحت الفكرة عن نفسها من خلال واقعه الطبيعى، أى إذا ما عبر عن «العلاقات الأصلية» فى الطبيعة. ويرى جوته أن الفنان الرامز يصير متصوفا إذا ما استعان برموز الطبيعة للاشارة إلى «علاقات أصلية» مغايرة «لا تطرق الحواس بمثل هذه القوة ولا بهذا القدر من التنوع»؛ بينما لا تنفذ سوى إلى الرؤى الداخلية، وإن كانت تستشعر من خلالها فى علاقة ضرورية مع الحياة ككل فى الطبيعة. إن صوفية جوته لا تقوم على المشاعر والأحاسيس ولا على المعرفة النظرية وإنما على توافق وانسجام كافة القوى الروحية المنطلقة عن الرؤيا.

ترجمة : مجدى يوسف



زخارف اسلامية في اللوحات الايطالية

بقلم بريجيته كليسه

لا زال هنالك لفيف من الآثار الخليقة بكل اهتمام وعناية، لا سيما وأنها تكشف عن تأثير صنعة الاسلام فى حضارة الغرب وفنونه خلال الأعوام الألف الأخيرة، ومع ذلك لم يلتفت إليها حتى الآن رغم أنها بادية للعيان.

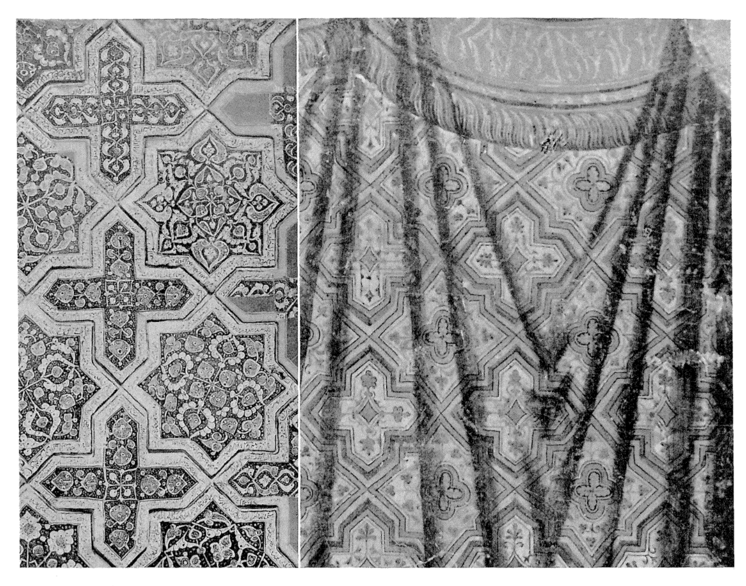
كان الاعتقاد السائد للوهلة الأولى أن مصورى الغرب فى القرن الرابع عشر دأبوا على تزيين لوحاتهم ببعض الزخارف العديمة الأهمية. غير أن من يلقى نظرة متفحصة على الرسوم الغنية بدقة تباينها، والتى كانت لا تحلى سوى الأقمشة الفاخرة فى ذلك الأوان من حرير وأنسجة مزركشة، لا يلبث أن يتبين أنه إنما يواجه ظاهرة إنتشار «مودة» شرقية فى فنون الغرب، تماما كما حدث بعد ذلك فى القرن السابع عشر عندما ذاعت فى الغرب بدعة الرسوم الصينية.

ولعله ليس من باب الصدفة أن نقف على هذه الظاهرة فى إيطاليا أثناء القرن الرابع عشر. إذ كانت هذه البقعة الغربية مهيأة فى تلك الفترة لاستقبال المؤثرات الشرقية بصورة خاصة. فما كان قد مضى جيلين كاملين على العاصفة الكبرى التى أججت سعيرها آنذاك بين الشرق والغرب عشائر «جنكز خان»، وترتب عليها هجرة عدد كبير من العمال المسلمين إلى الغرب واستوطانهم أراضيه. وكانت حرفة نسج الحرير منتشرة بين الشعوب الاسلامية فى الشرق الأدنى وأسپانيا حتى القرن الثانى عشر على وجه التقريب. حتى إذا أتى القرن الثالث عشر انتقلت هذه الصنعة عبر سيسليا وأسپانيا إلى إيطاليا، وهنا لاقت عصرها الذهبى الأول أثناء القرن الرابع عشر، حين كانت تصدر الأقمشة الحريرية الايطالية إلى جانب أنسجة الأقطار الاسلامية والآسيوية الشرقية إلى البلدان الشمالية كفرنسا وهولندا وألمانيا وانجلترا والسويد. كما ظهر بالغرب فى نفس الوقت – مع بداية القرن الرابع عشر – تيار فنى كبير يبشر بالعصرية. إذ اكتشف مصورو إيطاليا للمرة الأولى – وعلى رأسهم أعلام مشاهير من أمثال چيوتو Giotto ودوتشيو دى بوونينزينيا Duccio di Buoninsegna – جمال ما يحيط بهم من بيئة مادية جديرة بالتصوير فى رسومهم. وعلى ذلك فقد انصرفوا إلى إدخال الكثير من التفاصيل الجذابة المتعددة الأجزاء على لوحات قديسيهم ذات التكوينات الضخمة. وما لبثوا أن اهتموا بزخرفة منسوجاتهم الحديثة الفاخرة، وبذا ظهر طابع تصويرى جديد طالما كان بعيدا كل البعد عن أئمة الرسامين الغربيين فى القرن الثالث عشر.

ليس من العجيب إذن، بعد هذا العرض الخاطف، إذا وجدنا لوحات كبار المصورين الايطاليين تذخر فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بزخارف المنسوجات الاسلامية أو المستوحاة عنها. إذ أنه بالرغم من استحداث صناعة الأنسجة الحريرية فى إيطاليا، وما استتبع ذلك من انتقال كنز من الزخارف الاسلامية إليها مع فنون هذه الحرفة الجديدة، فقد ظلت منسوجات أسپانيا وأقطار الشرقين الأدنى والأقصى، فضلا عن أقمشة دول ما وراء البحار، تواصل تدفقها على الغرب زمنا طويلا بعد ذلك. ومن بين الرسوم المذكورة نتبين بوضوح أربع مجموعات نعرض صور بعضها على القارىء إلى جوار هذا المقال.

وإنا لنعثر حتى اليوم على بعض تلك الأقمشة، التى كانت تستوردها إيطاليا فى تلك العصور البعيدة، وسط الرسوم التى خططها وصورها «چيوتو»، بين عامى ١٢٩٦ و١٣٠٠، على جدران وقبب الكنيسة الشهيرة التى أقيمت على لحد القديس «فرانسسكو» بمدينة «آسيزى». ولعل العامل الرئيسى فى اختيار هذه المنسوجات كان يتمثل فى تجريدها التام وتميزها – أساسا – برسوم هندسية جعلها تقترب من روح وأسلوب الجيل الرائد من المصورين الايطاليين الذين كانوا يميلون آنذاك إلى المساحات العريضة الفسيحة ذات أبعاد المنظور. بل أن الرسم الذى نلحظه على النسيج الملصق بجدران قاعة الاستقبال البابوية بالفاتيكان، والذى يعرض تصديق البابا «إنوسنس الثالث» على قواعد الطريقة الرهبانية الفرانسسكية، ليعد من النماذج القديمة

* أخذت مادة هذا المقال عن رسالة علمية للمؤلفة تقدمت بها لنيل الدكتوراه فى تاريخ الفن عن جامعة كولونيا وسوف يصدر لها قريبا كتاب باللغة الألمانية يعالج هذا الموضوع بمزيد من التفصيل.

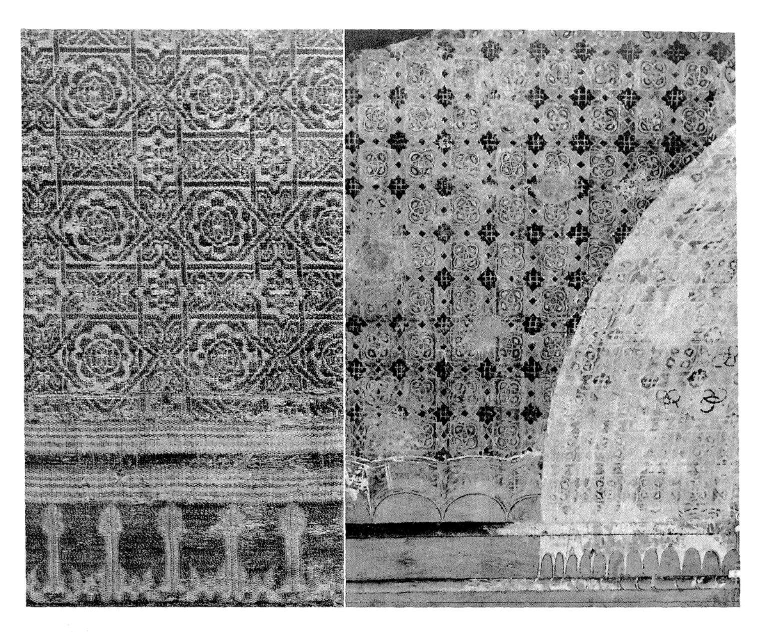


قاشانيات من مدينة ويرامين، ايران، مصنوعة عام ١٢٦٢؛ ومحفوظة حاليا فى متحف Staatliche Museen, Islamische Abteilung ببرلين الشرقية.

من لوحة للرسام الإيطالى Duccio di Buoninsegna (حوالى عام ١٢٨٥): مريم البتول تحيط بها الملائكة. جزء من اللوحة يبين ستار العرش. فلورنسا. Florenz, S. Maria Novella. (Galleria degli Uffizi)

نسبيـــا لتلك التصاوير. وقد اكتشفت مثل هذه رسوم دائرية متداخلة على شكل يشبه السلسلة فوق عبـــاءة حريرية لقس، عند فتح مقبرة أسقف بامبرج (وذلك فى عام ١٩٣٦) الذى يدعى «أوتو الثانى» والمتوفى عام ١١٩٦. ولابد أن القماش الأصلى الذى استعان به «چيوتو» Giotto فى رسومه الحائطية كان قريبا من هذا النسيج. أما الأصل الاسلامى لهذه الرسوم فواضح كل الوضوح، وما علينا إلا أن نتتبع خط النسيج فى القطعة التى أمامنا من عباءة القس حتى نتبين شريطا عريضا يدور فى كتابة ذات طابع إسلامى وإن لم تكن مقروءة. بل ويمكن فوق ذلك إرجاع الزخرفة والبنية الفنية هنا إلى مصادرها السورية.

وإلى جوار الشكل الدائرى الذى طالما استقر منذ عهد بعيد فى صنعة نسج الحرير — وخاصة فى الأقمشة الساسانية والبيزنطية ذات رسومات الحيوانات — نجد أنه قد ساد فى ميدان الزخرفة الهندسية بالغرب، أثناء فترة الانتقال بين القرنين الثالث والرابع عشر، نظام تصويرى معين يمكن تتبع خطوطه حتى زخارف الخافق بمدينة سامراء. وذلك هو الذى يدعى نظام البلاط النجمى الذى يستعير اسمه عن طريقة توزيع القيشانى الذى كان يصنع بالدرجة الأولى فى قيشان أثناء القرنين الثالث والرابع عشر، وبه تغطى أسطح الجدران. ويتكون هذا النظام من توزيع بسيط مغلق على نفسه لنجوم ثمانية تتخللها بالضرورة مساحات فارغة على شكل صلبان. ولعله يمكن استيضاح هذا التوزيع من خلال قطعة بلاط مصدرها مدينة ورامين بايران (عام ١٢٦٢)، وهى موجودة حاليا بالقسم الاسلامى بالمتحف الأميرى ببرلين الشرقية. والمرجح أن أول العهد باستيعاب هذا التوزيع فى صنعة النسيج كان، شأنه فى ذلك شأن استخدامه فى زخرفة البلاط، أثناء القرن الثالث عشر الميلادى. ولقد وجد انتشارا واسعا — ككل أشكال الهندسة الزخرفية — على وجه الخصوص فى المجال الاسلامى الغربى، أى فى نسج الحرير الأسبانى. ومن هنا انتقلت أولى المؤثرات إلى فن التصوير الايطالى. بل أنا لنعثر على هذا التوزيع الزخرفى لدى الرسام الشهير «دوتشيو دى بوونينزينيا» Duccio di Buoninsegna فى لوحته التى يصور فيها العذراء أثناء منتصف العقد الثامن من القرن الثالث عشر. ويلاحظ أن هذه الزخرفة قد ظهرت هنا مبكرة نسبيا، كما أنها استخدمت فى مجال تصويرى بالغ الأهمية. ولو قارنا النسيج المتدلى من العرش فى هذه الصورة (وهو الذى لم يكن مزودا على سبيل الصدفة بحافة عريضة تتعرج عليها خيوط كتابة زخرفية نابعة من الحضارة الاسلامية، وإن لم تكن مقروءة) بقيشانى «ورامين» لتبين لنا توا مقدار التزام الناسج فى مقابل الخزاف. ذلك أن الأخير يستطيع أن يضع بحرية تامة أشكالا مغايرة داخل أى مجال زخرفى شاء، أما الناسج (وبالتالى أيضا مصور القماش) فليس فى مقدوره إلا أن ينوع بين رسمين مختلفين — طبقا للامكانيات التكنولوچية للمنول — على أن يمر دوما بحواف مربعات النسيج، وبذا يقترب نوعا من مثله الخزفى الأعلى. ومع ذلك فالنساج يضغط المساحات بطريقة مقنعة مما حدا بـ «چيوتو» Giotto وجماعة مرسمه — فى مدينة «آسيزى» — إلى استنفاذ هذه الخاصية بضغط الفراغات ونفخ طاقة تعبيرية دينامية فى تكوين لوحة النسيج. ونحن نجد هذا الطرز الزخرفى بالذات متكررا بكثرة فى الحلقة السابق الاشارة إليها عما يروى حول القديس «فرانسسكو». وفى «حلم البابا إنوسنس الثالث» يتضح تماما بالتطلع إلى ستار مخدعه كيف كان النظام الهندسى للبلاط النجمى مناسبا لتوضيح اهتزازات القماش، وذلك بجعل أبعاد المنظور لتلك الخطوط البسيطة تقصر تبعا للحركة — بالطبع حسب تجارب الرؤيا فقد كان المنظور الهندسى غير معروفا بعد آنذاك. والحق أنه ما كان يمكن تحقيق مثل هذه الخدمات الجليلة لو اقتصر على توزيع بعض الأشكال الزخرفية كالزهور مثلا على النسيج المذكور. وهنا أيضا نجد الستار مشيرا إلى أصله الاسلامى، وقد زوده المصور الغربى باطار تحليه حروف عربية. وهنالك وجه للشبه والمقارنة بين نسيج أسبانى أخرج من لحد «دون فيلبسه» (توفى ١٢٧٤)، نجل فرديناند الثالث ملك ليون وكاستليا، والستار — آنف الذكر — الذى أبدعه «چيوتو». ويمتد هذا الشبه حتى يتضمن شريط الكتابة الزخرفية، وهو الذى يتتابع فى الأصل حسب تكرار إيقاعى عبر النسيج بأكمله. وبينما كان يهتم «چيوتو»، فى إطار تكوين الرسومات الكبيرة، أساسا بتجسيم عناصر الصورة النسيجية لملامح الأشكال — فضلا عن سائر العوامل الزخرفية — وذلك حين كان يعنيه أن يعد ما يشبه الستار ذى الخطوط الهندسية، فقد كان لا يجد بأسا من التضحية بقوة الخطوط المصورة على النسيج من أجل إبراز خلفية اللون، إذا ما كان الغرض هنا لا يعدو الزينة فى حد ذاتها (كمعلقات الجدار مثلا فى «آسيزى»!). ولقد استفاد «چيوتو» بخاصية من خصائص مجموعة معينة من الأقمشة الأسبانية، وهى التى تدعى «أنسجة الحمراء» وخدير بالذكر أن زخارف هذا النوع



من لوحة لجيوتو Giotto (بين ١٢٩٦ و ١٣٠٠): رؤية البابا اينوتسنس الثالث؛ جزء يبين ستار فراشه.
(فى الكنيسة العليا Assisi, S. Francesco,)

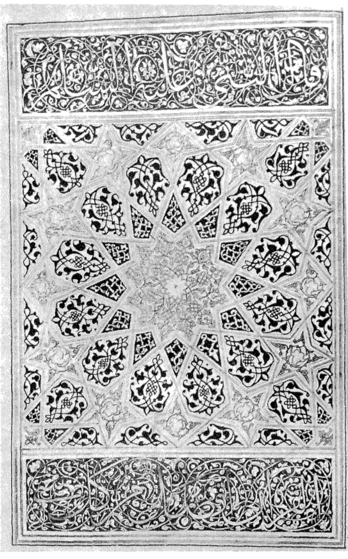
ديباج من عباءة الأمير فيليبيه ولد فرديناند الثالث ملك ليون وكستيليا؛ نسج فى اسپانيا أثناء القرن الثالث عشر.
Riggisberg, Abegg-Stiftung, Bern.

من النسيج تتفق إلى حد بعيد مع مثيلاتها التى تحلى البلاط والخافقى فى قصر الحمراء بغرناطه. وهنا لا يبرز الخط بقدرما تبرز الأشكال الهندسية الجزئية على تفرقها، وهى فى صورة ثمانية الأضلع بدلا من الصور المتعارف عليها للنجوم والصلبان العادية؛ وفى الخلفية نجد لونا أساسيا يلقى على معلقات الحائط المزركشة التى تحاكى الستائر طابعا أكثر حيوية بكثير من المنسوجات التى تزيد من تأثير الخلفية عن ذلك، حيث عادة ما تستعمل فى تكوين اللوحات الضخمة حسب ما تعرضه من قصص مصورة. وهكذا كان اختيار «جيوتو» هنا متأنيا للغاية، لاسيما وأنه قد وضع كل قطعة من النسيج فى مكانها ومركز تأثيرها. وفى لوحة تصور المسيح المصلوب لكنيسة «ماريا نوڤيلا» من فلورنسا، حيث كان يتعين رفع الجسد الساكن من أعماق الأرض القائمة على نحو باهر، توفر «جيوتو» بعناية بالغة على تحقيق الرسم فى النسيج. وقد استطاع أن يوفق ما بين تقاطع الخطوط الدقيقة وتوزيع اللون بمهارة كبيرة. ويبين نسيج شبيه للغاية بهذه اللوحة، وهو تابع لمؤسسة «آبيج» ببرن، أى قدر من التفكير المميز المتميز كان لابد أن يتوفر لرسم المربعات الداخلية فى شبكة النسيج التى أريد لها أن تعرض مشهد الصلب الذى نحل للأسف ودكن لونه على مر الزمن.

وقد جىء بهذا النسيج المرسوم أيضا من أسپانيا، وهو البلد الذى اشتهر من بين الأقطار الاسلامية بزخرفة الحرير بالرسوم الهندسية. على أن المصورين الايطاليين لم يقتصروا على استيعاب هذه الفنون العربية الأسبانية وإنما تعدوها إلى التأثر ــ خاصة فى أوائل القرن الرابع عشر ــ بفنون التجريد التى اشتهرت بها أمم الشرق الاسلامى. وتتمثل هذه الأخيرة فى مجموعة من الزخارف يميزها طابع خاص وبهاء غامر. وتتألف رسوماتها من قطع مذهبة تمضى فى رشاقة خطوط الأرابسكا فوق أرضية ملونة، وغالبا ما يكون توزيعها رحبا مستريحا فوق أسطح القماش الذى تحليه. ونجد أغنى منوعات هذا الطرز الزخرفى فى لوحة المذبح المثلثة الأقسام والتى تعرض صورة تتويج العذراء للفنان آلليجريتو نوتسى Allegretto Nuzi حيث تزين عباءة العذراء والمسيح وكذا النسيج المتدلى خلفهما من العرش. وإنه لما يبعث على العجب أنه لا توجد ثمة قطع أصلية مقابلة لهذه الأقمشة ذات الخطوط الزخرفية البهية مع أنها كانت محط إعجاب تلامذة المصور الفلورنسى برناندو دادى Bernando Daddi (وهو الذى تتلمذ عليه فى مرسمه الفنان الكبير آلليجريتو نوتسى Allegretto Nuzi). ترى ألم يوجد أبدا أى قطع أصلية لنسيج مطرز على هذا المثال؟ فالطابع الرقيق المنعزل فى كل جزء منها غريب على نهج تركيز المساحات الشائع فى الحرير المطرز. وربما كان الأمر هنا لا يتعلق بزخرف منسوج وإنما مطبوع فوق النسيج، لا سيما وأن أشكال الأرابسكا المغلقة على نفسها تصلح تماما لهذا الغرض من جانب فن الطباعة. ولعل الاستهلاك الشديد للأنسجة المزينة برسوم مطبوعة عليها خلال العصور الوسطى يفسر لنا العلة فى افتقادنا اليوم إلى قطعها الأصلية.

وجدير بالذكر أنه لم يتخلف عن تلك الحقبة سوى عدد بسيط للغاية من هذه الأقمشة المطبوع عليها بالرغم من بقاء كميات كبيرة من الزخارف المنسوجة فى ذلك الأوان حتى أيامنا هذه. وعلى أى حال فقد اتضح أن زخارف الأرابسكا كانت ذائعة منتشرة خلال القرن الرابع عشر فى الفنون التطبيقية الاسلامية وخارج ميدان النسيج. ومن أمثلة ذلك زخرفة صفحة من القرآن ترجع إلى عام ١٣١٣ وهى محفوظة بدار الكتب المصرية. ولعله من البديهى أن هنالك توافقا شكليا بين هذه الزخارف وبين الموتيفات المرسومة على عباءة العذراء فى لوحة الفنان «آلليجريتو نوتسى». ولا ننسى هنا أن صيغا شبيهة مخصصة للزينة كانت منتشرة كل الانتشار فى الأوانى المعدنية بعصر المماليك وفى الرسوم المينائية على الزجاج بسوريا وكذا فى الخزف الفارسى أثناء القرنين الثالث والرابع عشر. ولا شك أن هذه هى المنابع الأصلية التى عنها أخذ المصورون الايطاليون زخارفهم.

وبالطبع كان هنالك أيضا فى فن التصوير بعض الأقمشة الحريرية المحلاة بالأرابسكا، والتى لازالت أصولها موجودة حتى الآن. ويصور «آلليجريتو نوتسى» على عباءة القديسة كاترينا فى لوحته «مذبح العذراء» ــ عام ١٣٦٩ بمدينة «ماچيراتا» Macerata ــ موتيفا شبيها، وإن يكن بصيغة مبسطة للغاية. وهنا تقابلنا موتيفات الأرابسكا على هيئة أشكال صغيرة تشبه الصلبان وقد رتبت باضطراد غير منتظم بينما ملأ الفراغ الناتج من بينها ــ على هيئة شريط ــ بما يشبه الحروف العربية. ونجد نفس هذا النظام الزخرفى وقد ساد قطعة من الحرير الفاخر من عصر المماليك، وهى محفوظة بمتحف «ڤكتوريا آند آلبرت» فى لندن؛ ويلاحظ أن جهل المصور الغربى بالكتابة العربية جعله يطوف بها فى خطوط محرفة غير مفهومة. هذا بالاضافة إلى صلابة الشكل بسبب ضيق المساحة المخصصة للرسم. وإن لوحة المذبح الأولى تقريبا التى تصور نفس المشهد، وهى ترجع إلى عام ١٣٥٤، لتحتوى على



صحيفة من القرآن الكريم، عن مخطوطة صدرت فى ايران عام ١٣١٣، وهى محفوظة حاليا فى دار الكتب المصرية بالقاهرة.



من لوحة لألّلجريتونوتسى Allegretto Nuzi (بعد ١٣٤٦) : تصورتتويج مريم البتول. وكانت محفوظة فى السابق ضمن مجموعة كوك Richmond

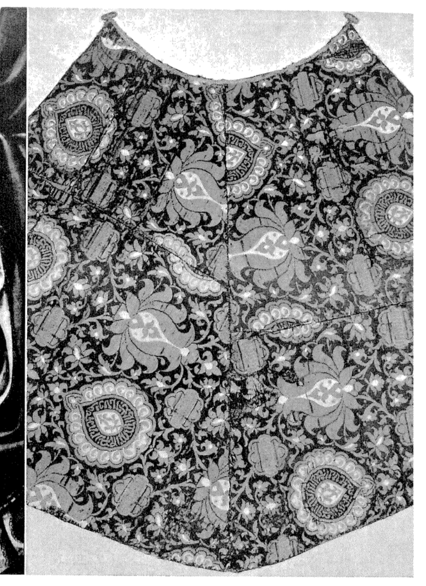
خطوط أبهى بكثير فى نسيجها الأصلى من الصيغ الجافة التى خلفها «آلليجريتو» فى صورته التى انفرد بصنعها. على أنه لابد من أن نذكر أن مبدع تلك اللوحة الأولى — المحفوظة حاليا بالمتحف القومى بواشنجتون — كان متفوقا على «آلليجريتو» بمراحل، إذ لم يكن هذا الأخير سوى أحد مساعديه فى تصوير اللوحة الأصلية.

وقد ظهرت فى الغرب مجموعة أخرى من أقمشة الحرير الموشاة بالرسوم والمستمدة من التراث الفارسى والمملوكى وإن التزمت بموتيف معين. ذلك هو موتيف النخيلة القديم الذى نبع فى الأصل من الشرق الأدنى، غير أنه عندما استوعبته الأقطار الشرقية من جديد أثناء القرنين الثالث والرابع عشر لم يكن صادرا عن التراث الخاص بل وافدا عليها من فنون الصين اليدوية فى عصر «سون»، وبذا أعيد إحياؤه فيها من جديد، ثم انتقل إلى الغرب — وإن يكن على صورة مختلفة — مع المغول النازحين إليه. وعلى سطح أناء فارسى شبه فخارى ذى طلاء ذهب (وهو محفوظ فى واشنجتون ويرجع إلى افترة ما بين القرنين الثالث والرابع عشر) نجد شخصا جالسا وقد ازدان رداءه بموتيف نخيلى يحمل طابعا صينيا. وعندما انتقل هذا الرسم الزخرفى إلى إيطاليا ظهر مثلا على رداء القديس إميلانوس فى لوحة المذبح الثلاثية الأركان للرسام «ميو دا سيينا» Meo da Siena. ونلاحظ هنا أن المصور قد صب فى هذا القالب الأجنبى ولع أهل «سيينا» بالأناقة العصرية. وكان أهل «سيينا» — وهم الذين لم يعرفوا فى أسواقهم نسيج الحرير حتى القرن الرابع عشر — يكنون تقديرا وإعجابا بالغا بما يفد عليهم من أقمشة الشرقين الأدنى والأقصى. ونحن نعلم أى دور كبير لعبته «سيينا» آنذاك فى التجارة مع أقطار ما وراء البحار. كما نجد فى هذا الصدد وصفا تفصيليا يقدمه لنا «هوبرتو بنفوليتى» Huberto Benvoglienti، ويدور حول «سيينا» فى عهد «آندريا داى» Andrea Dei، وعن استعداد أهل هذه المدينة لانفاق أى ثروة مهما عظمت من أجل شراء أقمشة الحرير الوافدة من بلدان ما وراء البحار، وذلك مثلا بمناسبة وصول سفينة تجارية سورية إلى ميناء «بورتو ديركوله» Porto d'Ercole فى عام ١٣٣٨. وإنها لمتعة للعين أن تشهد مثل هذه



جزء من لوحة لـ «ميو دا سيينا» Meo da Siena (بعد ١٣٢٠): مريم البتول مع القديسين؛ يبدو عليها عباءة سان أمليان. محفوظة فى Perugia, Galleria Nazionale dell 'Umbria.

طبق ذو بريق معدنى، صنع فى سلطان آباد فى القرن الثالث عشر او الرابع عشر. محفوظ فى Freer Gallery of Art, Washington.



نسيج من مصر مزخرف بخيوط ذهبية وفضية، يرجع الى عهد المماليك بمصر؛ استعمله بعض الغربيين كعباءة لتمثال مريم البتول، وهو محفوظ الآن فى كليفلاند بالولايات المتحدة.
The Cleveland Museum of Art, Purchase from the J. H. Wade Fund.

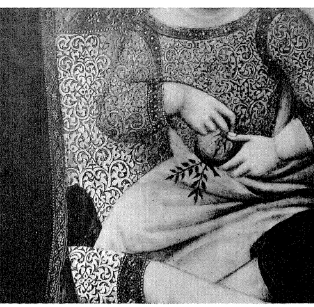


من لوحة لرسام مجهول: مريم البتول جالسة على عرشها. (حوالى ١٤٢٥).
محفوظة فى متحف Martin von Wagner-Museum, Würzburg.

الموتيفات الرقيقة وهى تبدو وكأنها تكاد أن تنطلق من فوق النسيج الذى تحليه، ومن بينها تشعبت رسوم نخيلية طويلة العود، حادة الخطوط، بدت وكأنها قد نشرت سبهللا دون رباط أو علاقة تحكمها بل على وزن إيقاع حر لا يعرف القيود..

ولقد صاغ الفنانون المسلمون هذا القالب الآسيوى الشرقى المنطلق فى غير تناسق فنظموه وشذبوه. ويعرض لنا حرير فارسى مزركش استخدم كغطاء لمقبرة «كانجرانده ديللا سكالا»* Cangrande della Scala ما يتميز به موتيف النخيلة الصينى الذى اتخذ شكل زهرة اللوتس من حيوية فياضة، وإن كان هنا اتخذ شكلا بيضاويا مدببا فى تتابع مضطرد غير منتظم. والبادى أن مثل هذه القوالب الفارسية قد ذاعت وانتشرت فى إيطاليا خاصة وأنها كثيرا ما تنعكس فى فن التصوير الايطالى المعاصر.

* حاكم ڤيرونا الذى آوى الشاعر دانتى ومنحه حق اللجوء السياسى بعد فراره من فلورنسا ولم يعش بعده إلا بضعة أعوام قلائل.



من لوحة للرسام الايطالى Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci (قبل عام ١٣٦٢)، وهى محفوظة بفلورنسا.
Florenz, Galleria degli Uffizi.

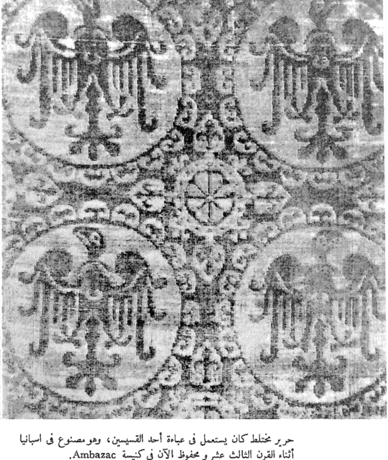


ديباج من الحرير، صنع فى اسبانيا أثناء القرن الثالث عشر. محفوظ فى Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum.

وهنالك شبه كبير بين زخارف نسيج «كانجرانده» وتلك النقوش البادية على القماش الذى يغطى خلفية لوحة «عذراء الضراعة» التى أبدعها «آندريا دا بولونيا» Andrea da Bologna عام ١٣٧٢. وهنالك رسام إيطالى آخر يدعى «بارنابا دا مودينا» Barnaba da Modena عاش فى نفس تلك الفترة بايطاليا العليا كان يفضل هذا الموتيف النسيجى فى خلفيات لوحاته العديدة التى رسمها للعذراء، ونعرض صورة إحداها هنا للدلالة على قولنا، وهى لوحة محفوظة بالمتحف القومى البيزانى**. وإذا كان هذا الموتيف قد انتقل إلى إيطاليا عبر أنسجة فارس فقد نقل إليها أيضا وبنفس القدر عن طريق المصنوعات الفنية فى مصر المملوكية حتى أنه كثيرا ما يصعب التفريق بين منتجات مختلف الأقطار الاسلامية الشرقية. ولا يمكن التمييز بينها بصورة قاطعة إلا فى حالة وجود كتابة زخرفية مضبوطة يمكن تتبعها والتعرف على مصدرها اللغوى. ومن ذلك تلك الصورة الغنية بالموتيفات النخيلية والمحفوظة بالمتحف التاريخى بموسكو. أما الكتابة الزخرفية التى تحتوى عليها فقد نسبت نظرا لما تفصح عنه من دعوات صالحات إلى عهد سلطان المماليك الملك الناصر حسن بن محمد (حكم مصر بين ١٣٤٧–٥١ و١٣٥٤–٦١). وليس بعيدا أن يكون «بارنابا دا مودينا» Barnaba da Modena قد استعان بمثل هذه الزخارف المصرية فى تزيين الخلفية النسيجية بلوحته «عذراء بيزا». وقد ظل اقبال الرسامين الايطاليين على الأقمشة الحريرية المملوكية ذات الموتيفات النخيلية حتى العقد الثالث من القرن الخامس عشر. كما استخدم المصور المدعو فى زمانه «مايسترو دل‌بامبينو ڤسپو» Maestro del Bambino Vispo نسيجا مزركشا فى رداء العذراء بلوحة المذبح المثلثة الأضلاع التى أبدعها بـ«ڤورتسبورج». ولا زالت توجد حتى الآن بعض قطع هذا المنسوج فى متحف «ڤكتوريا وآلبرت» بلندن، ومتحف كليڤلاند للآثار الفنية. وكانت قطع النسيج المحفوظة فى لندن تنسب حتى الآن إلى السلطان قايتباى (١٤٦٨–٩٦) بناء على ما بها من كتابة زخرفية. أما بعد أن ظهر هذا الموتيف لدى الـ«مايسترو دل‌بامبينو ڤسپو» فقد صار مرجعها التاريخى أبكر مما كان عليه فى السابق، وهو ما يتفق على نحو أكثر مع قالب هذه الخطوط وأسلوبها.

ما أن نتأمل الموتيفات النخيلية التى يصورها فنانو «سيينا» على أقمشتهم حتى يتضح لنا ميلهم إلى اللعب الحر بالخطوط دون تنسيق لها أو تنظيم. ثم يعود هذا الولع ليظهر لديهم على نحو بين فيما كانوا يصورون بمجموعة مغايرة من الموتيفات. على أنه يصعب التعرف على طريقة نسج الزخارف التى أخذت شكلا لولبيا لموتيفات أوراق نبات مشرشرة، كتلك التى استخدمها «ليپو ممى» Lippo

** نسبة إلى مدينة «بيزا» Pisa الايطالية (المترجم).



حرير مختلط كان يستعمل فى عباءة أحد القسيسين، وهو مصنوع فى اسبانيا أثناء القرن الثالث عشر و محفوظ الآن فى كنيسة Ambazac.



عباءة القديسة كاترينا، عن لوحة من المدرسة البيسانية فى القرن الثالث عشر.
Pisa, Museo Nazionale.

Memmi — على سبيل المثال — فى الكساء المتحدر من عرش العذراء فى لوحته المحفوظة بمتحف «لنديناو» — بآلتنبورج. وفعلا نجد القوالب التى تكاد أن تبدو فائرة أيضا لدى كل من «آمبروچيو لورنتسيتى» Ambrogio Lorenzetti و«ميو دا سيينا» Meo da Siena أقرب إلى ما تصوره ريشة رسام منطلق منها إلى النموذج الدقيق الذى يلتزم به مصمم النسيج. وهنالك أمثلة موازية لهذه الظاهرة فى ميدان الخزف حيث كانت ترسم على الأوانى الفارسية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر بعض الموتيفات الشبيهة فى قوالبها النباتية وامتدادها الثعبانى.

كذلك نجد مقابلا جديدا وإن يكن أخف وأقل منه فى المثال السابق ذلكم هو طرز من النسيج جعل مركزه يتأرجح ويتزحزح ليستقر مرة فى إيران والأخرى فى أسبانيا والعكس بالعكس. وتشير إلى ذلك قطعة مودعة بمتحف الفنون التطبيقية ببرلين — شارلوتنبرج بناء على ما تحمله من تناسق موتيفى وكتابة زخرفية إسلامية مشذبة يرجح أن أصلها الأندلس. وربما استلهم مصورو «سيينا» مثل هذه الأنسجة المزركشة لابداع زخارفهم الخاصة بهم. وإن ثوبى العذراء والطفل فى اللوحة المحفوظة بمتحف فلورنسا الشهير — وهى للرسام «نيكولو دى سير زوتسو تيجلياكى» Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci — ليبينان بما عليهما من رسوم أوراق شجر مشرشرة اتخذت وضعا حلزونيا ملفوفا ما يتصل بالبناء الجمالى للخط من محاكاة للنباتات. كما لا يبدو الموتيف هنا بصياغته التجريدية غريبا على الاطلاق شأنه فى ذلك شأن موتيفى النخيلة والأرابسكا. ولا شك أن هذا الطابع النابع أصلا من كنوز التشكيل فى الحضارة الاسلامية، وهو الغريب على ثقافة الغرب، قد أثر بصورة خاصة على إبداع فنانى إيطاليا للوحاتهم وزيناتهم.

ليس هنالك بعد هذه الملاحظة ما يدعو للعجب إذا كانت الموتيفات الزخرفية المستمدة من الطبيعة، والتى راح كبار فنانو إيطاليا يطعمون لوحاتهم بها، لا تمت بصلة



ديباج حريرى، موطنه أسبانيا، القرن الرابع عشر. محفوظ فى Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum.

واضحة إلى أقمشة الحرير المصنوعة فى الأقطار الاسلامية. أما جذورها — وخاصة ما كان يعرض منها أشكال حيوانات مفعمة بالحيوية — فترجع على الأرجح إلى بلدان الشرق الأقصى وزخارف الصين والمغول. ولا يخرج على ذلك سوى عدد ضئيل من الموتيفات الاستعارية التى يمكن تتبع علاقتها بالإسلام وخاصة بأسبانيا التى صارت أوربية هى الأخرى. وهكذا تبدو مثلا على عباءة القديسة كاترينا التى تتقدم لوحة لأحد رسامى «پيزا» فى أواخر القرن الثالث عشر صورة نسر نافر مكون من دوائر بسيطة متتابعة يشبه ما نقابله على طاقم من الأنسجة الأسبانية النصف حريرية، ننتقى منها جزءا هنا من عباءة القس آمبازاك. وقد التقت النزعة التشكيلية الجبرية عند الأسبان بحصرهم لموتيفات الحيوانات فى قوالب ونظم هندسية *. ومن هنا كان الميل إلى اتخاذ أشكال الحيوانات المنسقة بشدة أداة للزينة والزخرف لاسيا بتضاهيها الزوجى، وهو ما يشبه النسيج المعروف المحلى بصور الغزلان ودعوات المسلمين الصالحات. وقد استعمل الرسام الفلورنسى «آنيولو جادى» Agnolo Gaddi هذا الموتيف الزخرفى فى أواخر القرن الرابع عشر — مع أنه ينتمى إلى القرن الثالث عشر — لتصوير لوحة مذبح ثلاثية الأركان، وهى حاليا محفوظة ببرلين. حيث تزين بالتناوب أرضية النسيج بعرض اللوحة كلاب من فصيلة النمور وكائنات تنينية متناسقة مع بعضها البعض تحيط بها دوائر وحلقات. بل أن رسامى إيطاليا كانوا ينسخون موتيفات الحيوانات فى لوحاتهم حتى الربع الأول من القرن الخامس عشر

* ألا يذكرنا ذلك ببيكاسو فى مرحلته المتأخرة؟ (المترجم)



جزء من لوحة لأنيولو جادى Agnolo Gaddi: مريم البتول ومعها الملائكة والقديسون. نرى هنا خلفية اللوحة. (أواخر القرن الرابع عشر). محفوظة فى برلين،
Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Dahlem.

مع أنها كانت قد صارت فى ذلك الزمن — تبعا لاحساسهم — مودة قديمة. ونجد «بيترو دى مينياتو» Pietro di Miniato، الذى لم يكن أبدا من الرواد المجددين فى حركة التصوير الايطالى بالقرن الخامس عشر، يملأ بهذا الموتيف — تماما كـ«أنيولو جادى» — أرضية لوحته ذات الأضلع المتعددة وهى التى تصور مذبح تتويج السيدة العذراء، والمحفوظة بمتحف «براتو». ونجد عنده أزواج الطيور موضوعة داخل شبكة قوية اتخذت هيئة نجمية. وأيضا فى هذا المقام لاينى فن النسيج الأسپانى عن تقديم القطع المقابلة فى القرن الثالث عشر، والتى يمثلها اليوم نسيج محفوظ بمتحف «ڤكتوريا وآلبرت» بلندن حيث تعرض فيه أزواج الطيور وأزواج الكلاب على التوالى. ومع ذلك فأمثلة التأثر بالأنسجة الاسلامية على درجة كبيرة من الندرة فى هذا المقام على عكس الدور الخطير الذى لعبته زخرفة الحرير الصينى فى تطعيم لوحات الرسامين الايطاليين — أيضا من حيث الذيوع والانتشار — فى القرن الرابع عشر. ولعل تحفظ الصناع المسلمين الفنيين عامة بازاء الموتيفات المجازية قد لعب هنا دورا أساسيا.

وعليه فتأثير الفن الاسلامى فيما يتعلق بتزيين الأنسجة على لوحات الايطاليين فى القرن الرابع عشر قائم فى حقل الرسوم التجريدية، وهى التى أتت بأغنى الآثار من خلال تشكيلها للزخرفة الهندسية فى مناطق الاسلام الغربية من جهة، وبواسطة ما طورته من موتيفات الأرابسكا وأوراق النبات وريش الطير التى بلغت حدا جماليا رفيعا من جهة أخرى، شأنها شأن ما بلغته الأشكال النخيلية الكثيرة النابعة من أقطار الشرق الاسلامى.

ترجمة: مجدى يوسف

لباس التقوى بين الشعر والدين

بقلم آنا ماري شيمل

«ألبسني التقوى منك» هكذا قال المتصوف الكبير ابو الحسن الشاذلي فى أحد أحزابه. وهو يشير بكلامه هذا الى عبارة او رمز استعاري لم يكن شائعا لدى المتصوفة فحسب وإنما فى كافة أغراض الحياة الدنيا، فهو رمز اللباس والنسيج الذى يغطي الانسان.

ما معنى هذا الرمز الذى نصادفه فى أبيات المعاصرين من الشعراء الغربيين والذى نجده فى اللسان الديني عند الأقوام البدائيين؟ لقد اعتقد القدماء ان اللباس أو الثوب هو المرء نفسه، او هو على الأقل قسم منه، وأن فى تبديل اللباس تعبيرا عن تبديل الشخصية، أى ان من ارتدى ملابس جديدة كان قد ارتدى شخصية جديدة. ولا زالت شعوب كثيرة فى الغرب تذيب فى عاداتها وشعائر مهرجاناتها بعض هذه الأفكار القديمة حتى أنها تختص أياما معينة من كل عام، تنتهى قبل إشراف الصيام الكبير عند النصارى للتقنع والمسخرة وكأن بنى آدم قد صاروا، ولو لمدة قصيرة، أناسا أخر، لاعلم لهم بماهم فاعلون ولا هم يسألون. ولعل هذا السلوك «المهرجانى» الحديث يعود فى الأصل الى جذور دينية سحيقة القدم.

وجرت العادة فى سالف الأزمان على أنه اذا ما أنعم الملك، اوكبير من الكبراء، بثوبه على أحد الأفراد رمز ذلك الى انه قد أعطاه جزءا من نفسه وشخصيته، او إن شئت فقل من بركته — ولذلك لايجوز حسب العادة الجرمانية القديمة أن يهب المرء قسما من ثيابه لمن لايعرفه. واذا ما تبادل صديقان ثيابهما كان ذلك دلالة على أنهما قد تبادلا «نفسيهما»، وجاء فى التوراة (١٠ صاموئيل ١٨) أن أحدا قطع لصديقه عهدا لأنه أحبه كنفسه فراح وخلع الجبة التى عليه وأسلمه إياها مع ثيابه وسيفه وقوسه ومنطقته. واليك بمثال آخر يفوقه شهرة، وهو من واقع التاريخ الإسلامى ومؤداه أن الرسول قد عفا عن كعب بن زهير وطرح بردته على كتفيه دلالة عن صفحه . . . وألهمت هذه الواقعة بعد ٦٠٠ سنة الشاعر البوصيرى الذى شفاه رسول الله بإلقاء بردته عليه (على ماشاهد فى رؤياه) فأنشد قصيدة البردة الشهيرة بأشجانها فى أرجاء العالم الاسلامى طرا . . . ولعل القرآن الكريم قد اشار الى معنى اللباس هذا فى قوله تعالى فى سورة البقرة «. . . نساؤكم هن لباس لكم وانتم لباس لهن . . .» فإن كان اللباس رمزا للشخصية فهو هنا إشارة دقيقة للغاية الى الوحدة الكاملة، غير المنفصمة بين الزوجين، بين الرجل والمرأة. ولإن تعمقنا هذه العقائد القديمة فهمنا شطرا لايستهان به من عادات الشعوب والأقوام ولانفتحت لنا مجاهل الكثير من الأساطير الموروثة. فإن امتلأ ثوب بالبركة، او بروح الشر، كان من الطبيعى ان تسرى قواه السحرية على كل من مس هذا الثوب اومجرد أطرافه. ونقرأ فى الإنجيل أنه عندما مس آمرأة مريضة طرف ثوب عيسى شفيت فى الحال وأحس هو «كأن شطرا من بركته قد ذهب عنه». وكم من ملايين المؤمنين قد ترددوا، ولا زالوا يترددون، على مقامات الأولياء والقديسين، يلمسون ثيابهم راجين من وراء ذلك نيل البركة . . . ولذلك عمت فى بلاد الإسلام عادة الخلعة التى تشير الى أن الخليفة قد خلع ثوبه النفيس وألبسه لمن أراد تكريمه، دلالة على إهدائه إياه قسما من قوته المعنوية. (ومن المعلوم ان كلمة «خلعة» نقلت الى الغرب وصارت Gala فى اللغات الأوروبية بمعنى فاخر الثياب التى لاترتدى إلا فى الحفلات الرسمية.)

ومن الجانب المقابل نجد ان تبديل الثياب يحدث فى حالات اليأس وعند وفاة أحد أعضاء العائلة. فللموت قوى سحرية مهلكة تسرى الى أهل البيت وكذلك الى ثيابهم. ولذلك فهم يمزقون الثياب التى مستها «نجاسة» الموت؛ كما أن هذه الحالات توجب التطهير؛ مما يدفع الأرامل فى كثير من البلدان الى ارتداء ثياب سوداء — اوبيضاء — بسيطة للغاية لمدة سنة اوسنوات معدودة، وأحيانا لآخر العمر.

وكثيرا ما يفدى الانسان رقعة من ثوبه أومن ثوب طفله المريض ويربطها حول شجرة لكى يسرى اليها المرض . . . وفى بعض الأمم تربط العروس رداءها حول شجرة كثيرة الفاكهة كى تصبح هى خصبة ولود . . .

ولإن بدل إنسان ثيابه كان بذلك قد ترك وراءه قسما من شخصيته و «لبس» حالا جديدة: لذلك يدع الحاج ثيابه اليومية جانبا ويدخل فى الإحرام دلالة على أنه قد ترك الحياة الدنيا بملذاتها الفانية وتوجه بكل كيانه الى الذات القدسية العليا وسط جماعة المؤمنين الذين لافرق بينهم فى إحرامهم ولا يمتازون إلا بتقواهم.
وهكذا حال الكهنة فى الأديان كلها: حين يتقلدون مهامهم الدينية كقسس – بوذيين كانوا أم كاثوليكيين – فهم يرتدون أردية «كهنوية» تدل على أن القس قد كرس نفسه تماما للعبادة والخدمة الروحانية. وإن ما يدهش غير المسيحى فى الأردية الكاثوليكية ذات الألوان المختلفة، من ان كلا منها خاص بمناسبة دينية معينة ليس – فى الواقع – إلا مقابلا للتصور الموروث عن الإحرام، ولإن ارتدى اليهود عباءة خاصة عند الدعاء، اولبس الشيخ المتصوف «خرقته»، أو«مرقعته»، ثم ألبسها مريده، أشار ذلك الى المعنى الأصلى لكل هذا: وهو أن تبديل الثوب يكسب المرء شخصية جديدة أو يدلف به فى مسار جديد من مسارات حياته. ومن هنا نبعت تقاليد ارتداء ثياب خاصة لدى أرباب الحرف والوظائف المختلفة، انظر الى الجندى والطباخ، وقبطان السفينة والطبيب، والقاضى واستاذ الجامعة . . . .

ومن الجائز ان نقول افتراضا بأن حياة الإنسان الواعية قد بدأت باتخاذه لنفسه ثيابا، وقد اشارت الى ذلك رواية التوراة عن آدم وحواء، وأنهما بعد أن أكلا من الشجرة المحرمة أدركا ما هما عليه من عرى فلجآ الى أوراق التوت يستران بها العورة. لاعجب اذا ان كان اللباس، وهو الذى لعب كل هذا الدور فى الأديان والمعتقدات، قد صار بدوره رمزا محبوبا عند الشعراء!

ماذا يريد أبو الحسن الشاذلى إذاً حين يدعو ربه قائلا: «ألبسنى التقوى منك»؟ يعبر المتصوف هنا عن تبديل الثياب الذى يعنى تبديل الشخصية والسلوك، مثله مثل بولس الحوارى حين قال أنه على من يتوب من البشر أن «يلبس إنسانا جديدا» بعد أن «يخلع آدم القديم»، أى ان التوبة مثلها مثل خلع ثوب قديم متسخ، أما الإيمان فحلة جديدة بيضاء لاتشوبها شائبة. وهذا هو معنى لبس البياض عند العماد لدى المسيحيين. اما المتصوفة المسيحيون فعبروا عن النفس التائبة الدانية من ربها دنو العروس من محبوبها أنها قد «لبست ثياب العرس». وقال انجلوس سيلسيوس Angelus Silesius وهو أحد كبار الشعراء الصوفيين المسيحيين فى القرن السابع عشر:

من أحب دخول الجنة فعليه أن يلبس حريرا ابيض
فى روحه وبدنه، على ألطف صورة.

Wer selig werden will, der muß mit weißer Seiden
so zierlich als er kann, sein Leib und Seel' bekleiden.

ولاعجب إن كانت الكتب السماوية تمثل الإنسان الراحل الى جنة الفردوس لابسا ثيابا هفهافة شفافة أو رداء أبيض فى نصاعة الثلج (على ما قال المسيحيون)، او «عليهم ثياب سندس خضر واستبرق وحلّوا أساور من فضة . . .» على ما قال تعالى فى سورة الدهر.

كذا فالملائكة ايضا مزينة بثياب نفيسة، وهو ما عبر عنه «يونس أمره» الشاعر المتصوف التركى (المتوفى عام ١٣٢١) فى أحد أبياته بقوله: «ملكلر يشيل طون گيمش . . .» اى «قد لبست الملائكة سراويل خضراء . . .».
اما فى الأديان القديمة السرية التى سادت عهد الإمبراطورية الرومانية فقيل عند دخول المريد أسرار العبادة وممارسته طقوسها أنه «قد لبس الاله» اى ان الحقيقة الالهية قد أحاطت به مثل ثوب او دثار حتى بلغ الإتحاد الصوفى – وهذا الرمز لازال يستعمل فى التصوف أحيانا.

كثيرا ما شبه الشعراء الانسان ككل بثوب قيم او رخيص، وقال مولانا جلال الدين الرومى فى مرثية لسنائى المتصوف الغزنوى إن الناس بعد موتهم يذهبون الى مقامات مختلفة – وكيف يذهب معا الحرير الأطلس والصوف الخشن؟ وفى حكاية له فى المثنوى يشبه الناس المصلين بنسيج من حرير، أما الإمام فهو مثل تطريز مزركش على طرف الثوب . . . وكان هذا الرمز محبوبا جدا عند مولانا الرومى الذى استعمله ايضا فى ديوانه قائلا: «إنى انا هو الزركشة التى نسجتها بيدك . . .» وما أحسن تشبيهه للدمع الممزوج بالدم بالحرير الأحمر:

تستطيع أن تجعل من دمعى الدموى مثل الأطلس
لبادة سرج لبُراق العشق . . .

وينشد فى بيت آخر:

ينسج العاشق من دمه حرير الأطلس والديباج
كى يبسط تحت قدمى معشوقه أطلسا وديباجا

ويذكرنا هذا البيت للمتصوف الفارسى القديم بالقصيدة الطريفة للشاعر الإيرلندى الحديث و. ب. ييتس W. B. Yeats حيث يخاطب فيها معشوقته قائلا:

Had I the heavens' embroidered cloths
Enwrought with golden and silver light,

The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half light,
I would spread the cloths under your feet!
But I, being poor, have only my dreams,
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly, because you tread on my dreams!

لو كانت لى أردية السماء المزركشة
بزينتها من ضياء ذهبى وفضى ،
وثيابها الزرقاء المغبشة بالسواد والمعتمة
من الليل والنهار والسحر
لفرشت هذه الأردية تحت قدميك !
ولكنى ، على فقرى المدقع ، لا أملك سوى أحلامى . . .
رحت أبسط أحلامى تحت قدميك
فاخطى برقة وتمهلى فأنك تخطوين فوق أحلامى . . .

وكذلك ترنمت الشاعرة الألمانية إلزه لاسكر — شولر بحكاية عشقها فى رمز بساط من تبت تتحد مع ألوانه وخيوطه روحها وروح معشوقها . . .

ولعله من الطبيعى أن يشبه الشعراء حياة الإنسان بالنسيج ، وفعاليته الروحية بالغزل والحياكة ، فقد كانت هاتان الحرفتان قاصرتين على النساء من أقدم العصور والأزمان ، وكثيرا ما مدح حكماء الشرق وشعراء الغرب المرأة المشتغلة بالغزل او بالحياكة لتكسب رزقها ورزق عيالها ، او إن كانت فتاة فهى تحضر جهاز عرسها ، وكلما اشتعلت نشاطا و مهارة زاد قدرها كعروس وربة دار ؛ ولم يكن من باب الصدفة ان قال شيلر — شاعر ألمانيا الكبير — (المتوفى عام ١٨٠٥) فى إحدى قصائده المشهورة :

شرفوا النساء فإنهن يحكن وينسجن
وردا سماويا فى حياتنا الدنيا . . .

ونجد ان الكثير من المتصوفين يعتبرون النفس ، والروح ، مؤنثا ، (كما هو الحال فى اللغة العربية أيضا) ، ولذلك يسهل عليهم استعمال ما يروق لهم من تشبيهات مأخوذة عن حرفة الغزل والحياكة للتعبير عن فعالية الروح . . . وعلى سبيل المثال نعثر فى فترة واحدة — فى أوائل القرن الثامن عشر — على شاعرين يستعملان رمز الغزل بمعنى واحد ، وأحدهما سندى مسلم ، والآخر امريكى مسيحى . . . أما المتصوف المغنى على شاطئ نهر السند فهو شاه عبد اللطيف الذى شبه الإنسان فى شعره المدعو «سر كاپاتى» بالغازل ، اى عليه أن يذكر الله تعالى بلا انقطاع — ومثل ترديد كلمات الأذكار مثل صوت المغزل وهمهمته . . . فهو يخرج من القطن الخام ، الذى هو قلبه المشبوب بشهوات وأغراض شتى ، خيوطا لطيفة رقيقة ؛ وكلما ازداد ذكره محبة وعرفانا ازداد قلبه لطفا ، وعندئذ يشترى الله قطنه المغزول باغلى ثمن ، وهل هنالك أغلى من الجنة؟ وربما أراد الشاعر المتصوف ايضا أن يشير بهذه الأبيات الى المتصوف الكبير الحسين بن منصور الحلاج الذى كان معروفا بين أتباعه بـ «حلاج القلوب»

ولإن كان الشاعر المسلم فى مشرق العالم أحب أن يكون الإنسان مشغولا بغزل الذكر فقد كان معاصره المسيحى فى مغرب العالم يشبه نفسه بالمرأة التى تصير دولابا للغزل فى يد ربها ، وصارت كلماته القرناس لها ، وروحها هى الملفة وقولها المكب ، وتسأل الله أن يجعلها منوله فينسج بالصوف المبروم عليها ثم يصبغ النسيج بأجمل الألوان ويزينه بزخارف من زهور الجنة الوردية اللون ؛ وبعد ذلك يدثر الله الانسان بهذا الثوب الروحانى كى يشمله بكافته ، فهما وعقلا ، وارادة وإحساسا ، وحكمة وذكرا ، وقولا وعملا ، حتى يصدر عن كل من جوارحه وأعضائه عمل الله القدوس . . .

ولإن شبه المتصوفون وأهل الدين ذكر الله بعملية الغزل فإن الشعراء لايكفون عن تشبيه كلامهم الشعرى بالثوب — خذ مثلا كلمة «غزل» ! ومن أبدع الأشعار فى الأدب الفارسى قصيدة «فرخى» الذى عاش فى أواخر القرن العاشر الميلادى ، وتستّهل على هذا النحو :

«با كاروان حله برفتم زسيستان . . .»

ذهبت مع قافلة حلة من سيستان
وعندى حلة منسوجة من القلب ، محاكة من الروح ،
هى حلة حرير مركب من الكلام ،
هى حلة مصورة ، منقوشة ، نقشه اللسان
أما سداها فأتيته خيطا خيطا من الضمير بآلام ،
أما لحمتها ففرقتها خيطا خيطا من القلب ،
هذه الحلة لم تنسج على غرارسواها
فلا تقسها على قدر غيرها من الحلل . . .

فإن هذه الحلة المنسوجة من الأقدار الروحية هى قصيدة الشاعر التى جاء بها الى ممدوحه . . .

وكان الشاعر الألمانى هاينه بعد «فرخى» بتسعة قرون ، وهو لم يعلم بهذه الأبيات ، قد نظم حول فردوسى الشاعر الإيرانى ومعاصر «فرخى» قصيدة قال فيها «كان

يجلس على منول الفكر واصلا ليله بنهاره وهو ينسج البساط العظيم لشعره . . .»

ومن الطبيعى أن الشعراء رأوا فى مظاهر العالم المتنوعة لباسا جميلا — وقد سبق ذكر شعر «ييتس» الذى رأى ثياب السماء الملونة — ولاشك أن الألوان الكثيرة التى تميز كلا من فصول العام هى التى ألهمتهم لتشبيههم إياها بالثوب — «فيونس أمره» يعلن فى أواخر القرن الثالث عشر:

قد لبس العالم خلعة جديدة من خازنة الله . . .

كما قال:

سيجىء الربيع وترتدى الأشجار سراويلها الخضراء...

ومولانا الرومى يوصى الإنسان:

لك الأطلس المتنوع الذى ارتداه هذا البستان من طرف
ذلك الخياط الذى لامقراض له ولا ابرة . . .

اى أنه يرى الله فى رمز الخياط القادر الماهر . . . واليك بمثال آخر من الشعر الألمانى الحديث، فقد كان «ريلكه» يحب هذا التشبيه، حيث قال على سبيل المثال: «يبدل المساء ثيابه مهلا مهلا . . .» مشيرا الى ألوان الغروب المختلفة . . . وقال ملهما من ألوان الأشجار فى الخريف، وهى التى تخلف الخضرة فى الصيف: «تتخلف فصول الخريف التى تبقى فى ذكريات الشعراء مثلما تورث الخلع النفيسة . . .» كل هذه الخلع تخرج من خزانة ذاك النساج والحائك الكبير الذى لا تأخذه سنة ولانوم، ولا يمل عمله لحظة واحدة . . .

وإن هذه الفكرة القائلة بأن مظاهر الكون وحياة الإنسان إنما مصنوعة، على منول الآلهة او على مغزل الله، جد قديمة فى تاريخ الأديان، وقد توهم الجرمان القدماء واليونان أن خيوط الحياة محفوظة عند ثلاث نساء وهن يغزلن القدر لكل واحد من بنى آدم، ولا زالت تستعمل حتى الآن فى اللغة الألمانية تعابير مثل «انقطع خيط حياة فلان . . .» دلالة على وفاته. ومن ذلك تطور رمز البساط ليشمل للحياة الدنيا، حين يتكشف للإنسان بعين البصيرة أن حياته الفردية ليست الا خيطا معينا فى بساط الكون على حد قول الشاعر النمسوى «هوفمانستال» فى أحد أبياته:

. . . وتنسج أقدار كثيرة بجانب قدرى
تمزجها الحياة بعضها ببعض . . .

وهو يشير بذلك إلى أن الإنسان مربوط بأقدار الجماعة ولا انفصال له عنها، فهو مجرد جزء صغير من البساط العظيم، يمضى حيثما يريد له الحائك الحكيم ويشكل بارتباطه وتداخله مع الخيوط والألوان الأخرى تلك الزخارف التى قصد اليها الصانع الجليل . . وما أشبه هذه الأبيات بالقصيدة المشهورة لمعاصر «هوفمانستال»، شاعرنا ريلكه الذى ترنم فيها بشوقه الى ايران وبساتين اصفهان وشيراز وختمها رامزا الى البساط الإيرانى بقوله:

لا تظن أنه يوجد هناك ما يفتقد اليه
يا خيط الحرير اذا دخلت فى النسيج.
وعلى أى الصور كنت معقودا،
— ولو كان آنا من أوانى العذاب —

عليك ان تحس أن المقصود هو البساط الكامل الفاخر!

وقبل هذين الشاعرين اللذين ذكرناهما على سبيل التمثيل بسبعة قرون كان مولانا جلال الدين الرومى قد كتب فى ديوانه:

هل تدرى من يحيك هذا الثوب، ثوب الغم والفرح؟
وهل تظن الثوب مختلفا عن حائكه؟

إن مثل الحياة إذا مثل نسيج مركب من خيوط مختلفة اللون يحجب وراءه الحائك الذى يعلم النموذج الأزلى لهذه الزخارف البيضاء والسوداء، وهى التى قد تبدو لعين الانسان مختلطة دون أدنى معنى أو جمال . . . وقد أعاد الشاعر الإنكليزى «بليك» Blake، فى أواخر القرن الثامن عشر، استخدام هذا الرمز فى بيت له حيث يقول:

Joy and woe are woven fine —
A clothing for the Soul Divine.
Under every grief and pine
Runs a joy with silken twine . . .

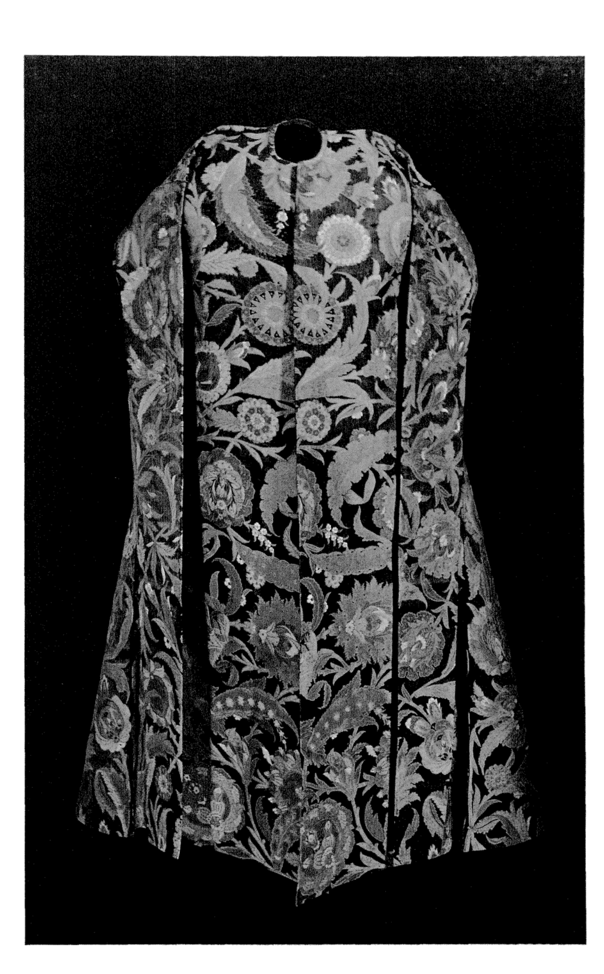
الفرح و الغم منسوجان برقة
ثوبا للروح الالهية،
وتحت كل غم وألم
يجرى فرح بخيوط الحرير المتوأم . . .

ويكثر ترديد هذا الرمز عند شعراء الغرب والشرق من قديم الزمان حتى أحدث العصور، وقد رأى بعضهم فى تعاقب الليل والنهار عمل القوة الناسجة، وكان محمد اقبال الباكستانى يمدح هذه السلسلة غير الساكنة فى شعره «مسجد قرطبة» الذى مبدؤه:

قفطان للسلطان أبى يزيد الثانى العثمانى (١٤٨١–١٥١٢)   قفطان للسلطان مراد الرابع العثمانى (١٦٢٣–١٦٤٠)

كلا القفطانين محفوظ فى متحف طوب قاپى سراى باستانبول.

نشكر ادارة المتحف لتصريحها لنا بنشر هاتين اللوحتين كما نشكر دار نشر Édition d'Art Albert Skira بجنيف لاعارتها لنا كليشهات اللوحتين، وهما مأخوذتان عن كتاب E. Akurgal, C. Mango, R. Ettinghausen: Kunstschätze der Türkei, Genf 1966





سلسلة الليل والنهار مصورة الحوادث
سلسلة الليل والنهار أصل الحياة والمات
سلسلة الليل والنهار سدى حريرى ذات لونين
منها الذات الالهية لنفسها ثوب الصفات . . .

وفى شعر آخر له شخّص الشاعر «الزمان» وجعله يقول :

انا كسوة الانسان، وانا قميص الله . . .

ومعنى هذا أن الزمان هو الذى يحيك بنفسه ويفصح من خلال عمله عن ثوب الانسان وكذا «ثوب الله» أى مختلف الظواهر المرتبطة بالزمان والمكان، ولقد اشار جوته الى هذه الفكرة فى مأساة «فاوست» عندما قال «الروح الأرضى» :

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

فى خضم لحياة
وجهود عاصفات
سرتُ فى رفع وخفض
مقبلا فى الرائحات
إنّ ميلادا وقبرا
خالد البحر المواتى
وحياة فى اضطرام
ونسيجا فى شيات
على نول الزمن كومض برق
سأنسج للأ لوهة حى بُرد . . .(١)

«اى أن هذه الروح هى التى تزين الأرض التى هى من صنع الله وتلبسها الثوب الحى من البهاء وهى الحركة والسكون . . .» (كراره) وقد علم المؤمنون فى كل دين، والحكماء فى قديم الزمان، أن الله لايرى بعيون البشر، وأنه قال تعالى للإنسان «لن ترانى»، وهومستور وراء «رداء الكبرياء» على ما قال الحديث. وافادت شاعرة يونانية معاصرة تسمى «مليسانتى» بهذا الفكر عند ما راحت تخاطب الله فى إحدى قصائدها قائلة :

«انت هو القديم،
والزمان كله ينسج و يفكك

١) شيات = اختلاف وتغير

بسبحة السنين
وبسبحة المواليد والأموات
نمام رداءك . . .»

أما الأمم العتيقة، فتصورت السماء، أو الكون كله، ثوبا لله، وقد ظن الجرمان أن السماء عباءة لأودين، إلههم الأعظم، وقال الفيلسوف اليونانى فيريكيدس أن «ذيوس» جعل له ثوبا فضفاضا جميلا مطرزة فيه السماء والبحر المحيط . . . وكذلك يمدح مؤلف الزابور ربه واصفا إياه : «انت اللابس النور كثوب . . .» (الزابور ١٠٤). ومن الطبيعى أن يكون قد ذهب ظن القدماء إلى أن قبة السماء فى الليل المزين بآلاف النجوم عباءة مزركشة لائقة بالذات الإلهية. وقد صور النصارى، فى العصور المتأخرة، مريم البتول فى «عباءة النجوم» إذ هى تعد أمّا شفيقة تضم تحت عباءتها ذات اللون السماوى كل فقير ومسكين . . .

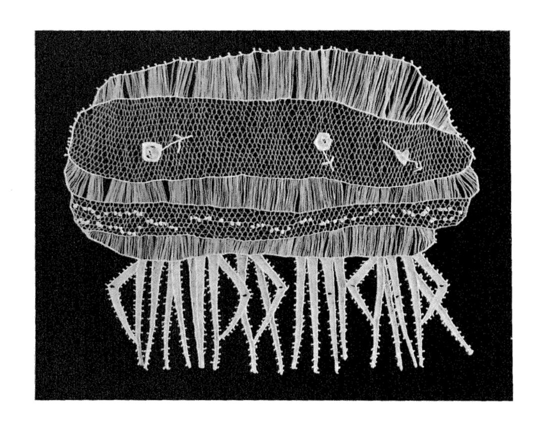
كان المتصوفون فى الشرق والغرب يحبون هذا الرمز، رمز الثوب، الذى مكنهم من التفريق بين ذات الله وتجلياتها فى الطبيعة. وبذا أدركوا أن تجليات الله فى صورة لطف او قهر إنما تهدى الإنسان الى ذاته — ولذلك قال إكهارت، المتصوف الألمانى فى أواخر القرن الثالث عشر: «إن اللطف ثوب يستتر تحته الله» وقد قال فى عين الزمان المتصوف الاسلامى مولانا الرومى مستهلا إحدى قصائده:

إلحق باهداب رداء لطفه، فهو يهرب منك . . .

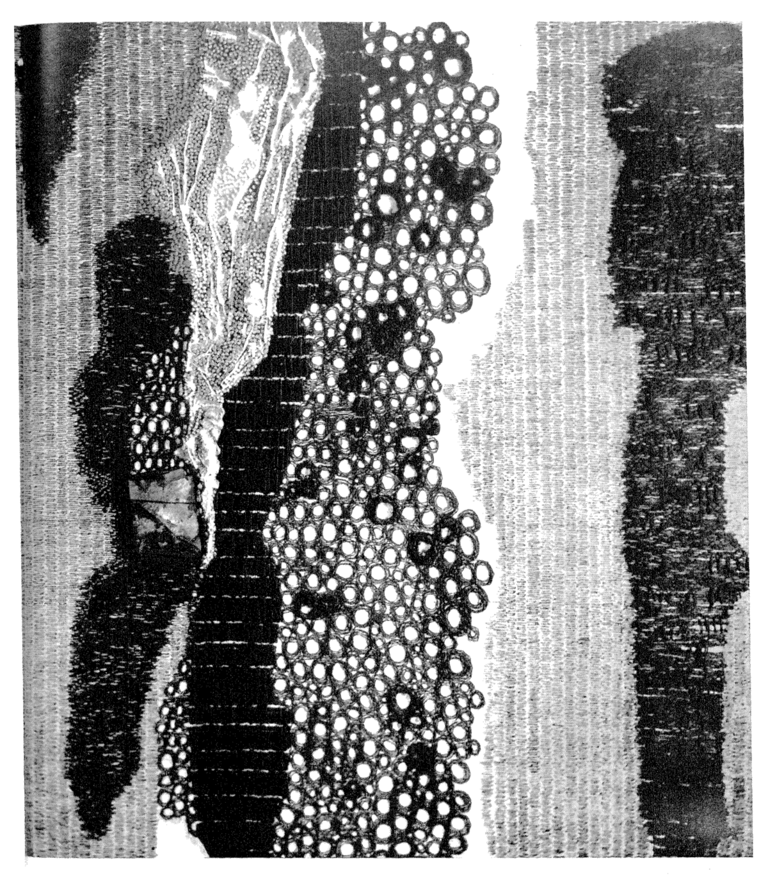
رداء الكبرياء او ثوب اللطف: هذا مايمسه الإنسان من الله تعالى من طرف وما يحجبه عن إدراك مغزاه من طرف آخر. اما فكرة «بساط الكون» التى اتفق على أهميتها الكثير من الثقات من العالم أجمع، فهى سلوى فى اختلاط الظواهر . . . ونحن لانرى إلاقسما صغيرا من هذا البساط العظيم ولكنا نؤمن بأنه موجود خلف الخيوط التى تبدو بغير معنى، قبيحة ومختلطة، تضمها يد صانع حكيم أحاط علمه بالبساط الكامل وراح ينسج الخيوط حسبما تقتضيه زخارف هذا الكون — اليك ما قال مولانا جلال الدين الرومى:

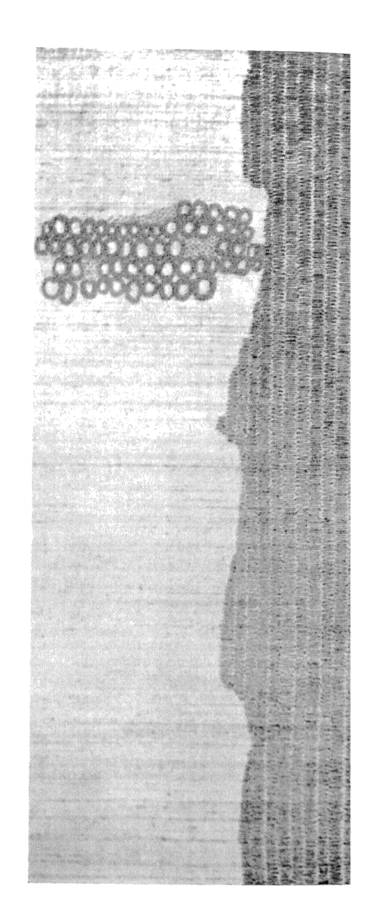
يا من أغرق نفسه فى درك الغم والحزن
إن لم تنس نفسك، من أين يأ تيك المدد؟
ها أنت تنسج بعد نسيج العنكبوت، نسيج الهموم المصنوع من دخان!
إذهب، رد الغموم الى من أعطاك إياها
إذهب اليه، ناشر الهموم.
إن لم تتكلم، صار قوله قولك،
وإن لم تنسج انت كان هو الناسج!

فن النساجة الحديث في المانيا

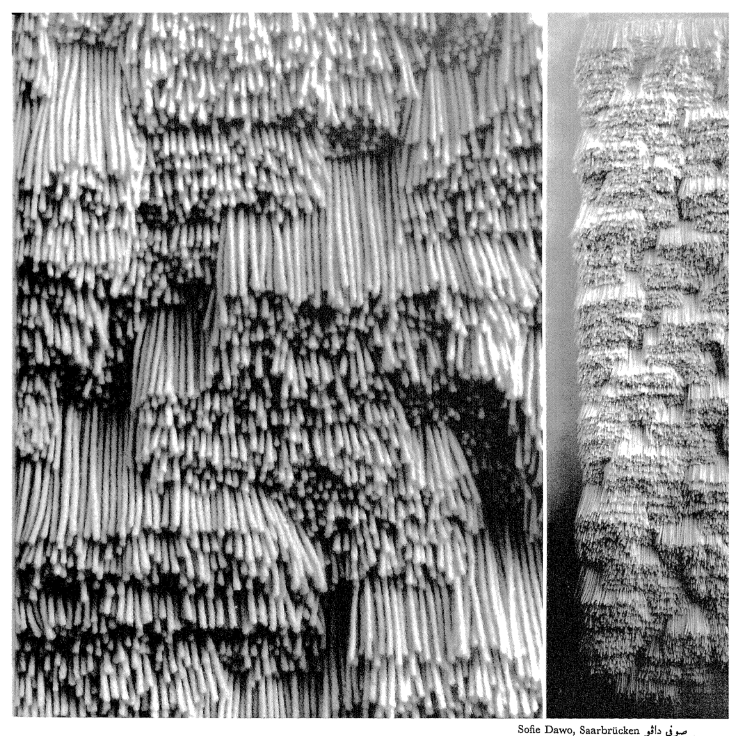


هانه — نوته كيمّرر Hanne-Nüte Kämmerer
«رقص على اطراف الاصابع».
تصوير : پان ڤالتر ، مونستر

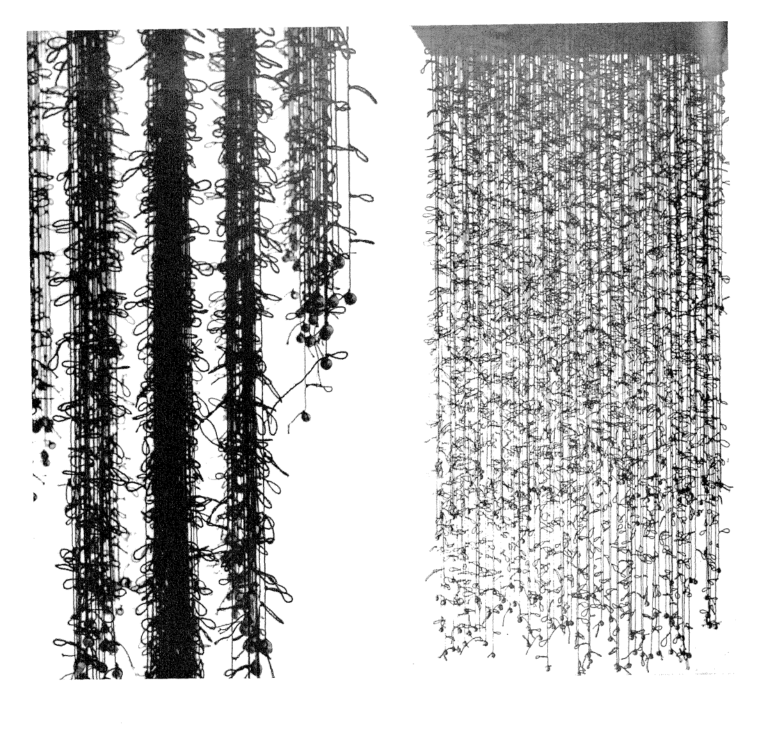




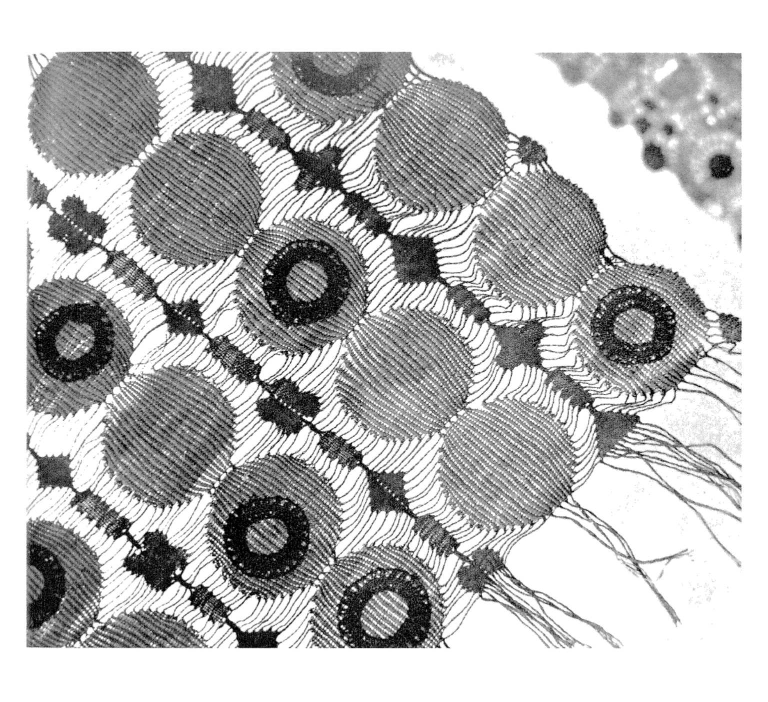
هانه – نوته كيمّرر Hanne-Nüte Kämmerer
«تكوين عضوى – لاعضوى» ؛ جزء من بساط على جدار.
تصوير : ڤان ڤالتر ، مونستر



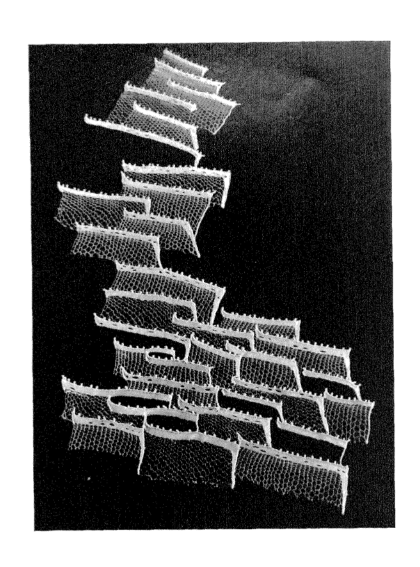
صوفى داڤو Sofie Dawo, Saarbrücken
بساط معقود ابيض، ٨٠ × ٢٩٥ سنتيمتر
جزء من هذا البساط.
تصوير: بوكمان



صوفى داڤو Sofie Dawo, Saarbrücken
خيوط من القطن الأسود، ٥٠ × ١٠٠ سنتيمتر
جزء من هذا البساط
تصوير : بوكمان

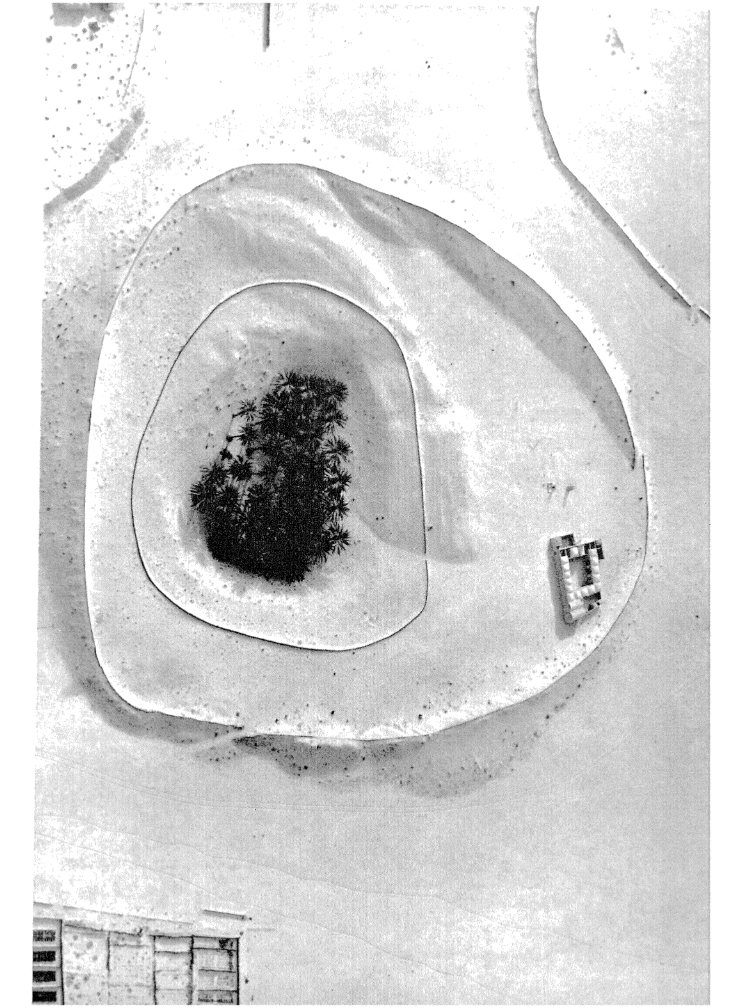


زوزه برنوت Suse Bernuth, Wuppertal-Barmen : شال مصنوع من خيوط ذهبية وخيوط زرقاء.
تصوير: م. آبل – مننه، ڤوپرتال – إلبرفلد



هانه – نوته كيمّرر Hanne-Nüte Kämmerer
«هيروغليفات» ؛ تخريمة مخيطة باليد.
تصوير : پان ڤالتر ، مونستر

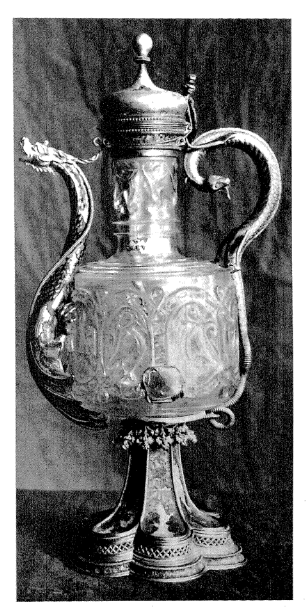
يبدو احيانا كأن الطبيعة تنسج زخارف عجيبة، وهنا على ص ٤٤ و ٤٥ صورتان مأخوذتان من الجو، يطل فيهما النخل من احد اودية الجزائر. (تصوير جيورج جرستر). عن كتاب Hanns Reich, Die Welt von oben. Einleitung und Zwischentexte von Oto Bihalji-Merin. Weitere Texte Rudolf Braunberg und Klaus Völger. Hanns Reich Verlag München 1960





اعمال فنية شرقية في مجموعات التحف الكنائسية

بقلم هانا ايردمان


معطرة من البلور الجبلى، موطنها مصر، العهد الفاطمى، ركبت على شكل مغلاة، وهى محفوظة فى كنيسة سان لورنتزو بفلورنسا.
Soprintendenza dalle Gallerie, Florenz

توجد فى المتاحف ومجموعات الروائع الفنية الكنسية فى اوروبا كمية مدهشة من الأعمال الفنية الشرقية. ولو تساءلنا عن الكيفية التى جاءت بها هذه الأعمال إلى المجموعات الغربية وعن تاريخ وأسباب بدء الاهتمام بمثل هذه الاعمال بالذات، أصبح لزاماً علينا أن نرجع بعيداً إلى التاريخ.
لا شك أن السبب فى تجميع الكنوز الفنية إطلاقاً يعود إلى غريزة الجمع الطبيعية عند الانسان، أى إلى غريزة التملك. وزيادة على ذلك يلعب فى العصر الحديث كذلك حب الإطلاع على الأعمال الفنية الغريبة، والرغبة فى التعرف على طبيعة وروح العصور الماضية والشعوب الأخرى بواسطة موضوعات مرئية، دوراً هاما، وبعبارة اخرى دافع المعرفة والإطلاع. أما اهتمام الأوروبيين بالأشياء الشرقية فيكمن وراءه سبب أعمق: هو الدين. فالمسيحية شرقية الأصل، والشهداء والقديسون الأوائل شرقيون. ولايستدل على الآثار الأولى لتبجيلهم فى رموس روما فحسب، بل وكذلك فى الشرق فى فترة مبكرة تعود إلى القرن الثالث. وفى القرن الرابع والخامس بدئ فى إقامة الأديرة والكنائس فوق قبور القديسين، كما هو الحال فى الكنيسة الكبيرة فى قلعة سمان فى سوريا، أو كنيسة القديس مناس جنوبى الاسكندرية فى الصحراء الليبية. وبدئ كذلك فى استخراج عظام القديسين لإعادة دفنها فى مواضع أكثر اعتباراً وتبجيلا، سواء فى المكان نفسه، أم فى مدينة مجاورة، أم فى الخارج. وأصبحت المخلفات المقدسة حاجة ضرورية للكنيسة. وفى القرن السابع والثامن بدأ مفهوم الذخيرة المقدسة يتسع تدريجاً، فمن عظام القديسين أنفسهم أخذ يتسع ليشتمل على الأدوات الثانوية، وخاصة أدوات التعذيب، ومن ثم على حاجات كانت ضمن ممتلكات القديسين. ومن كل ذلك نشأت تجارة منتظمة بالمخلفات الأثرية المقدسة، كانت مراكزها تقع فى الشرق بطبيعة الحال.
وأصبحت المخلفات، التى كانت تحفظ تحت المذبح أو

فيه، جزءاً لا يتجزأ من الكنيسة. وأصبحت قائمة موجودات الكنيسة تتألف بالاضافة إلى المذبح والمنبر وحوض التعميد، والأوشحة، ومخطوطات الصلاة، من المذابح النقالة، والصلبان التى تحمل صور المسيح مصلوباً، ومصابيح المذبح وكئوس القداس وأوعيته، وأقداح القربان المقدس، وآنية الزيت، وأوعية السر المقدس، ومخلفات أخرى مختلفة الأنواع والأشكال. وكانت هذه الأشياء توهب للكنائس أو توقف لها كما تخبرنا بذلك مصادر كثيرة.

وتخبرنا إحدى السير أن القديس بولس الفردونى (القرن السابع) حصل كهدية من البطريرك فى القدس على كأس من البلور الجبلى ذى زخارف دقيقة تستحق الإعجاب. — كما أن الراهب ڤالدو أحضر معه عام ٨٠٢ عند عودته من هويسكا فى جزيرة كورسيكا وعاء من الأونيكس (الجزع) أخذه معه إلى ديره فى جزيرة رايشناو فى جنوبى ألمانيا. وبعد عام واحد حصل بطريرك گرادو بشمالى ايطاليا، فورتوناتوس، كما يذكر إيكهارت فى تاريخه، حصل فى القسطنطينية على «صندوقين من العاج حفرت عليهما نقوش بديعة». وفى عام ٩٨٧ قدم رايموند الثانى، كونت رويرگ، عند عودته من إسبانيا، هدية لدير سان فوى فى كونك، تألفت من ٢١ مزهرية فضية مذهبة مغطاة بالنقوش حولها الرهبان حسب «كتاب المعجزات» إلى صليب كبير، ولكن بطريقة حوفظ فيها على الزخارف العربية الفنية.

ومع الحملات الصليبية ازداد عدد الهدايا والهبات الشرقية بطبيعة الحال. وأضيفت إليها الآن أشياء جديدة «كحجاب مريم البتول» الشهير مثلاً المحفوظ فى متحف كنيسة آپت فى البروڤانس بفرنسا، ويحمل نقوش أحد الخلفاء الفاطميين، ولعله راية.

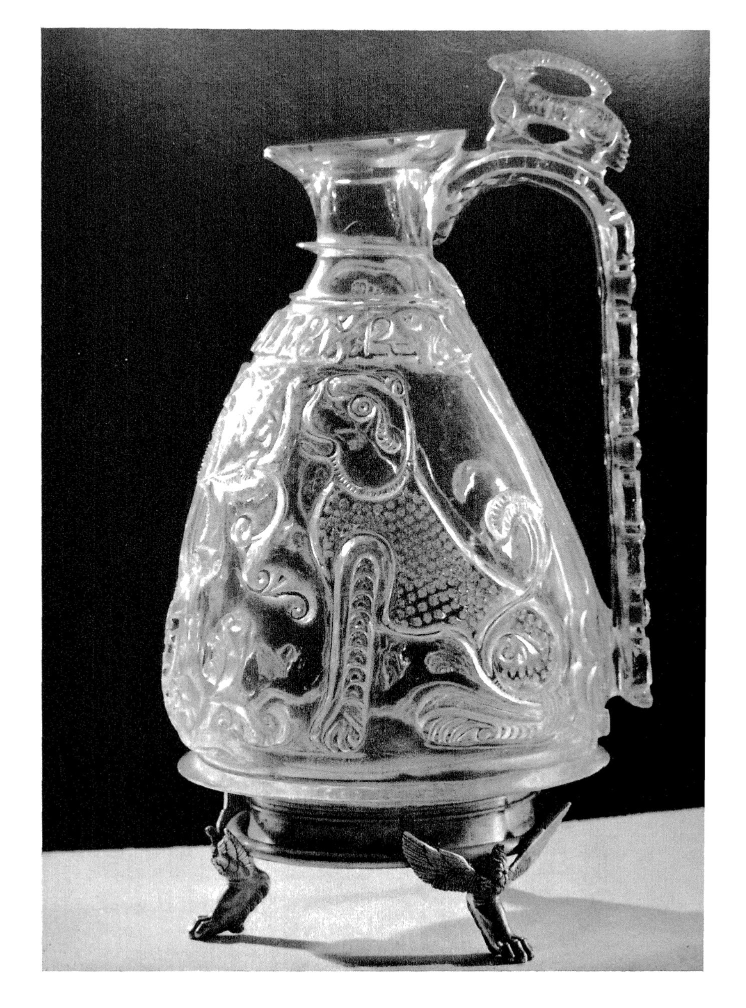
وفى قصص رحلات حج جيرار، راهب سوف — ماگير، وأودولريك، اسقف أورليان، تذكر أوان ذهبية، كما تذكر قصة حج اسقف ڤردون أوان بلورية أهداها تيبو دو شامپانيا لدير سان دنيس. وإلى جانب هدايا ومقتنيات العظام هذه، لابد لنا أن نحسب حساب عدد كبير من القطع والسلع التذكارية الصغيرة، التى احضرها الحجاج معهم، حتى وان لم تتعد زجاجة ملئت بماء الاردن، أو صندوقا ملئ بتراب جبل الزيتون المقدس، أو قطعة من الصناعة اليدوية لهذه البلاد الغريبة. وكان عدد كبير من هذه الحاجات والسلع الصغيرة ينهى مطافه فى كنيسة بلد الحاج الأصلية.

إن هذه المقتنيات والحاجات التى كان الحجاج والصليبيون يحضرونها معهم منذ عودتهم إلى اوروبا كانت مصدراً واحداً فقط من المصادر التى وردت منها الأعمال والحاجات الشرقية إلى اوروبا. ومما لاشك فيه أن قسماً كبيراً من هدايا السفارات الشرقية إلى الامراء الغربيين انتقل إلى ممتلكات الكنيسة أيضاً. فقد أرسل پيپين عام ٧٦٥ سفارة إلى الخليفة المنصور، بانى بغداد، عادت عام ٧٦٨ محملة بالهدايا الثمينة.

وتقابلت سفارة شارلمان المبعوثة إلى هرون الرشيد عام ٧٩٧ بسفارة هذا الخليفة وكذلك بسفارة ابراهيم بن الأغلب، امير افريقيا، التى نقلت للامبراطور الجديد عام ٨٠١ أول التهانى من الخارج. أما سفارة شارلمان نفسه فلم تعد قبل عام ٨٠٢، وكان بين الهدايا التى حملتها معها الفيل الشهير بأبى العباس. وكانت أغلى الهدايا وأنفسها تلك التى حملتها بعثة هارون الرشيد من بغداد، التى بلغت الامبراطور عام ٨٠٧ فى آخن. ويعدد آينهارد فى كتابه «حياة شارلمان» هذه الهدايا كما يلى: أقمشة حريرية وكتانية نفيسة، وخيمة فاخرة، وعطور، ومراهم، وبخور، ومصباحان من البرونز المذهب لها حجم مذهل، وساعة تضرب مشيرة للساعات «بآلية عجيبة»، وتخرج فرساناً من اثنتى عشرة فتحة فيها.

ومن بيزنطة أيضاً كانت تصل أشياء مدهشة مثيرة. — ويذكر كتاب حول تاريخ السكسونيين فى فصل عن عصر أوتو الكبير أن الامبراطور تلقى من الرومان واليونان والعرب مزهريات ذهبية وفضية وأوان زجاجية وقطعاً عاجية وسجاجيد وتوابل واسوداً وجمالاً وقروداً ونعامات. وتشير أوصاف هذه الأشياء إلى مدى الاهتمام الذى كانت تستقبل فيه منتوجات وأعمال عالم وحضارة غريبين. إنها نفس البهجة — ولكنها أقل مرونة، إن لم نقل نفس البهجة البربرية التى كانت تحمل فيها الصلبان والتيجان والصولجانات (الصورة ١) والهياكل بالمجوهرات والحجارة النفيسة القديمة، ونفس البهجة التى أحس بها هاينريش الثانى عندما أمر أن يضاف إلى المنبر الذى أنشأه عام ١٠١٤ لكاتدرائية آخن ست قطع عاجية محفورة اسكندرانية ذات أشكال وثنية، ووعاء رومانى من الأونيكس (الجزع) ووعاءين اسلاميين من البلور الجبلى (كوب وطبق سفلى)، حيث أمر بتلبيس الإطار بهياكل لعبة شطرنج شرقية أيضاً بدلاً من الحجارة نصف الكريمة كما كانت العادة جارية آنذاك.

وتحت هذه الظروف لاعجب أن تصبح خزائن التحف



الكنائسية بصفتها «أحواض جمع» طبيعية متاحف حقيقية أو دوراً لحفظ النوادر والنفائس الحقيقية.
وهذا هو الحال فى الرايشناو، وفى الكنيسة التأسيسية فى كفيدلنبورغ، أو فى كنيسة دير إسن، وفى كاتدرائية ريمز، وفى السان لورنتزو فى فلورنسة (الصورة ٤)، أو فى السانكت سيرڤاتيوس فى ماسترشت، وفى آخن أو زيگبورغ، وفى سينر وكونك، فى أسيسى أم فى بالبرمو. ولكى نعدد بعضاً من أشهر قطع هذه الكنائس نذكر: الوعاء الكارلنجى الذهبى فى كنيسة سانت موريس دا غون فى واليس، ذلك الوعاء الذى طلى بميناء من عمل بيزنطى أو فارسى، والذى يعتبر من أطرف وأهم الشواهد على الفن الشرقى فى اوروبا. وفى خزائن تحف دير سانت دنيس حفظ الطبق الذهبى الشهير للملك الساسانى كسرى أنوشروان، وهو النموذج الوحيد الذى بقى من هذه الأوعية الفاخرة التى تذكر المصادر أنها كانت تصنع فى البلاط الفارسى من الذهب والحجارة نصف الكريمة ومبيع الزجاج. ونذكر فوق ذلك النسر البرونزى الذى يبلغ ارتفاعه متراً والغنى فى نقشه وحفره والمنصوب فى كامبوسانتو فى بيزا، والذى جاء من أحد آبار القاهرة ويعتبر أضخم واعظم عمل معدنى تشكيلى تملكه أوروبا من العصر الإسلامى. أو نذكر بالطائر البرونزى الفارسى الذى يعود إلى فترة تقع بين القرن الثامن والتاسع والذى شبك فى رداء أوروبى، ثم أصبح ديكاً يزين قمة برج كنيسة سان فريديانو فى لوكا. أضف إلى ذلك القارورة الزجاجية المطلية بالميناء فى خزائن تحف كاتدرائية ستيفان فى ڤيينا، وهى عمل سورى من القرن الرابع عشر — وتعتبر من أبدع وأحسن قطع هذا الفرع من فروع الصنعة اليدوية الإسلامية. وبين الأوشحة القداسية المحفوظة فى خزائن تحف كنيسة مريم فى دانزيغ كانت توجد عدة أقمشة إسلامية فى غاية الجمال. وكما يبدو فإن النقوش التى تغطيها، والتى تحتوى على آيات قرآنية، لم تكن عائقا هنا وفى اماكن أخرى يحول دون استخدامها ضمن الأوشحة الكنائسية. ونذكر فوق ذلك العدد الكبير من الأقمشة السورية والفارسية من القرن السادس حتى التاسع والموجودة فى خزائن تحف كاتدرائية آخن، أو قماش رماة النبال الساسانى المحفوظ فى حرم مخلفات القديس كونيبرت فى كولونيا.
والأقمشة لا تأتى كهدايا بصورة مباشرة فقط، بل تعبر سبيلاً آخر حتى تصل اوروبا. إذ يبدو أنه كان مألوفاً فى تجارة المخلفات المقدسة أن تلف «السلعة» وفقاً لذلك. فكما يقول الراهب موناكوس فون سانگالنسيس: «كانت القطعة تلف بنسيج حريرى ثمين وكأنها جاءت من فلسطين للرفع من قيمتها.» لابل يبدو أنه كانت فى ذلك تفضل الأقمشة النفيسة، للتأكيد على صدق وأصالة القطعة الأثرية، بحيث كانت هذه الأقمشة، حتى موعد التغليف، قد أصبحت «ذات قيمة خاصة» نظراً لقدمها الأثرى.
وهكذا تتفوق المنتوجات المصرية بين الأقمشة التى لفت بها هبات وهدايا المخلفات الأثرية الكبيرة التى قدمها شارلمان لكنيسة سان ريكيبه والتى هربها النورمنديون فيما بعد إلى سانس حيث حفظت هناك.
إنه لمن العسير أن نذكر متحفاً كنائسياً كبيراً لايملك مخلفات أثرية شرقية. وقد يغلب وجودها فى البعض حتى ليخيل للمرء انه فى أحد متاحف الفن الإسلامى، كما هو الحال فى خزائن تحف كنيسة سان ماركو بالبندقية، التى أرجو أن اكتب حولها مرة بصورة خاصة مفصلة.
ولكن نذكر مثلاً واحداً فقط، فإن كاتدرائية هالبرشتادت، التى تعتبر خزائنها متوسطة الفخامة، تملك صندوقين من العاج وعلبة للقربان المقدس عليها طلاء إسلامى، وقارورة من البلور الجبلى من مصر، وحجراً للشطرنج من الأصل نفسه، وكأساً بيزنطيا، وقدحاً زجاجياً إسلامياً منقوشاً من المجموعة التى دعيت باسم القديسة هدڤيج. وبين الأقمشة هناك تلفت النظر قطعة قماش من صناعة مصرية إسلامية بفضل جمالها الخاص، بينما نجد بين الأوشحة الكنائسية الوشاحين الرائعين المشغولين من حرير يعود إلى عصر المماليك.
ومما لاشك فيه أن المنسوجات تشكل القسم الأكبر من الأعمال والقطع الفنية الشرقية المحفوظة فى كنوز الكنائس الغربية. وتأتى فى الدرجة الثانية بعدها صناعات البلور الجبلى. فمن المائة والستين قطعة المعروفة اليوم، يوجد القسم الغالب منها بين الممتلكات الكنائسية. وقد نشأت جميعها فى مصر من القرن التاسع حتى الحادى عشر. وحسب الروايات العربية آنذاك فإن كمية مذهلة من هذا النوع من الصناعة نهبت عام ١٠٦٧ أثناء ثورة تركية فى القاهرة من كنز الخليفة الفاطمى. ولعل قطعاً من هذه الصناعة تسربت إلى اوروبا أثناء هذا الحادث، ولكن يمكن التدليل على أن كثيراً منها جاءت اوروبا قبل ذلك. وهذا ما يصح مثلاً على رأس صليب الراهبة تيوفانو

◀ مغلاة من البلور الجبلى كتب عليها اسم الخليفة الفاطمى «العزيز بالله» (٩٧٥–٩٩٦)، محفوظة فى خزينة كاتدرائية سان ماركو فى البندقية.
تصوير: Istituto di Storia del 'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.



حجرتا شطرنج من البلور الجبلى، موطنها مصر، القرن التاسع او العاشر، كانتا محفوظتين فى ديرتسيتانوڤا Monasterio de Cetanova فى أورنزه، وهما الآن فى قصر الأسقف فى أورنزه باسبانيا. تصوير : ماس، برشلونه.

فى كنيسة الدير فى إسن، والمخلفات المقدسة فى كفيدلنبورغ وهى هدايا قدمها أوتو الثالث، والصليب الأثرى فى بورغهورست بوستڤاليا مع معطرتين فا طميتين، والقطع التى قدمها هاينرش الثانى من بامبرغ والمحفوظة فى الدير الأميرى فى قصر ميونيخ، وكذلك الصليب الأثرى المحفوظ فى السانت زيڤيرين فى كولونيا. وقد استخدمت السلع والأشياء الشرقية بطرق مختلفة، فكانت توضع الأسود الصغيرة المحبوبة الجاثمة (الصورة ٧)، التى كانت تستخدم فى الشرق كقوارير للعطور، لتتوج الهياكل الأوروبية الصناعة، أو كانت تدخل المعاطر وحجارة الشطرنج ضمن خزائن المخلفات الأثرية.

والكئوس الزجاجية أكثر ندرة، وهناك ميل فى الكنائس الألمانية إلى إقرانها بمعجزة الخمرة المشهورة عن القديسة هيدڤيج، ولكن أغلب هذه الكئوس نشأت بعد موت القديسة.

وإلى جانب المنسوجات والبلور الجبلى والكئوس الزجاجية هناك فئة أخرى تشتمل على صناعات العاج، التى كانت دائماً أهم سلعة تصدير شرقية. ومع أن هذه المادة كانت تستخدم فى الصنعة اليدوية فى اوروبا استخداماً كبيراً، وخاصة كأغلفة للكتب وصناديق وعلب للقداس وآنية وآلات، ولكن هذه السلع كانت أعجز من أن تنافس منتوجات وسلع الصناعة الشرقية. ولذا تشكل السلع العاجية الشرقية الصنعة جزءاً هاماً من محفوظات التحف الكنائسية. وفى الغرب، فى إسبانيا وفرنسا، جاءت السلع الفنية فى أشكالها المحفورة من مشاغل قرطبة، مثل علبة للقداس فى اللوفر تعود إلى عام ٩٦٨، وصندوق من عام ١٠٠٥

بوق من ناب الفيل محفورة فيه زخارف حيوانية، صنع فى صقلية اوجنوبى ايطاليا بيد فنان مسلم فى القرن الحادى عشر. وهو محفوظ فى قسم المعروضات الإسلامية، Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Islamische Abteilung.
تصوير: Steinkopf





إناء لحفظ بعض عظام ومخلفات أحد القديسين، مصنوع من بلور جبلى كان قبل ذلك منحوتا على شكل أسد، موطنه مصر، أواخر القرن العاشر، وهو محفوظ فى كنيسة القديسة اورزولا بكولونيا.
تصوير: Staatliche Landesbildstelle Niederrhein, Düsseldorf

فى كاتدرائية بامبلونا. أما فى ألمانيا فأغلب السلع منتوجات جاءت من مشاغل صقلية عربية: صناديق كبيرة بديعة الحفر، تجعل زخارفها الأقل ثروة والاكثر وضوحاً وانتشاراً، تجعل المرء يفترض وجود تأثيرات نورمندية. وعلى أى حال فإن أغلب هذه السلع لم تنشأ قبل القرن الثانى عشر والثالث عشر، أى بعد العصر العربى (الصورة ٨).

وهناك فئة اخرى تتألف من الكئوس المطلية بالميناء نشأت فى القرن الثالث عشر فى سوريا، ولاتزال تشير إلى الاحتكاك المباشر بالصليبيين والحجاج. وتتمتع الكئوس الطويلة العنق بحب خاص، كما يظهر نموذج فى المتحف البريطانى على شكل فرنسى من القرن الرابع عشر. وإلى جانب الكئوس ذات الرسوم والهياكل الشرقية هناك أخرى عليها نقوش مسيحية أو لاتينية على الأقل. وتوجد مناظر مسيحية كذلك مما يثير العجب فوق أوان برونزية ملبسة ومستطرقة بالذهب والفضة، وخاصة تلك التى جاءت من الموصل فى شمالى بلاد ما بين النهرين، أى خارج منطقة الاحتكاك المباشر بين الأوروبيين والمسلمين. ومن أشهر القطع طبق دوق آرمبرغ فى بروكسل، الذى تشير نقوشه إلى أنه صنع لمالك شاه، والذى يحمل مع ذلك رسوماً مسيحية. وخلافاً لذلك فإن الرسوم الإسلامية الخالصة تظهر فوق قطعة اخرى لاتقل شهرة، وتوجد الآن فى متحف اللوفر، ونعنى بها طبق تعميد سان لويس الذى جاء المتحف من ممتلكات كنسية.

ولاتلعب السلع الخزفية فى الكنوز الكنائسية أى دور، رغم أن تفوق الشرق كان عظيماً جداً فى هذا الحقل. ومن المحتمل أن التصدير كان قليلاً، كما أن المادة، الفخار، لم يكن لها قيمة، ويضاف إلى ذلك أن السلع سريعة الانكسار. ومن النماذج غير الشهيرة «كأس القديس هيرونيموس» فى مكتبة الڤاتيكان فى روما: وهى قطعة من طبق مصقول ومطلى بالبياض ذات جدار مثقب جاءت من سوريا فى القرن الثالث عشر او الرابع عشر.

إن كل هذه الأمثلة مقتطفات قليلة تدل على نصيب الأعمال الإسلامية فى الكنوز الكنائسية الأوروبية. ولو

نظرنا إلى مجموعات التحف الكنائسية عموماً لغلب بطبيعة الحال النصيب الأوروبى بين الأعمال الفنية المحفوظة، ولكن ذلك يدل على المدى الكبير الذى كانت تقدر فيه الأشياء الشرقية القريبة المثيرة فى اصولها الأجنبية. ولو تذكرنا أن الأشياء المحفوظة ليست سوى مقطع ضيئل من الكميات التى كانت موجودة، لأظهرت النتيجة أن السلع والأعمال الشرقية تسود سيادة مطلقة فى حقلين اثنين: المنسوجات والأعمال البلورية. وتشكل السلع العاجية حالة استثنائية حيث أن أغلبها صقلى — ايطالى جنوبى أو اسبانى. وتظهر النتيجة كذلك، إذا ما حكمنا بموجب الأعمال القليلة المحفوظة، أن الصنعة اليدوية الفنية الشرقية تتفوق كثيراً وفى جميع الحقول تقريباً على قرينتها الأوروبية الوسيطية المعاصرة. وفوق كل ذلك فإن المواضيع الإسلامية فى الكنوز الكنائسية لاتعطى صورة موضوعية لهذا الفن حتى القرن الثالث عشر، إذ كان الاختيار محدوداً ضيق الافق، بحيث نفتقد إلى حقول بكاملها كالخزف وفن صنعة الكتب وفن الحفر على الخشب. ولكن قيمة المجموعات الكنائسية الغربية المبكرة فريدة، حيث يفتقد فى الشرق إلى مثل هذه «الأحواض الجامعة»، كما أن النسبة المئوية للأشياء المحفوظة وخاصة من مواد العمل الخام القيمة ضئيلة، بينما تمثل الأقمشة وصناعات العاج والبلور الجبلى مصدراً من أهم المصادر المتوفرة بين أيدينا إطلاقا.

ومع نهاية العصر الوسيط يتغير الموقف تماماً. إذ بدأت الإنسانية، خلافاً للكنيسة فى بادئ الأمر، فى إجراء تغيير واسع لمفهوم العالم والمجتمع. وجاء اكتشاف العالم الجديد معه بتجمعات واسعة لفئات المصالح المشتركة. ولكن الاتصال بالدول الشرقية لم ينقطع، بل فتحت سبل جديدة تعتبر جزءاً من فصل آخر فى تاريخ الأعمال الفنية الإسلامية فى المتاحف والمجموعات الفنية الأوروبية.

إن هذا العرض الموجز حول الأعمال الفنية الشرقية فى كنوز الكنائس الأوروبية ألف بعد الاستناد إلى ملاحظات دورة دراسية عقدها زوجى، كورت ايردمان المرحوم، منذ أعوام كثيرة فى جامعة هامبورغ.

ترجمة: محمد على حشيشو

تعليقات بقلم محمد على حشيشو

ڤالدو (Waldo): (٧٤٠ — ٨١٤) راهب فرنكى انحدر من أصل عريق. وقد اعتزل الحياة الدنيا مترهباً فى دير سانت جالن من ٧٨٢ حتى ٧٨٤، ثم فى رايشناو من ٧٨٦ حتى ٨٠٦ وله الفضل فى ازدهار العصر الذهبى فى هذا الدير. وقد استحضره شارلمان، حباً فى تقوية النفوذ الفرنكى، ليربى نجله پيپين فى پاڤيا، وهناك أصبح اسقفاً من ٧٩١ حتى ٨٠٢. وفى عام ٨٠٦ جعله شارلمان راهب الامبراطورية والاسقف المحلى فى دير سانت دينس.

فورتوناتوس (Fortunatus): أحد شهداء المسيحية الأوائل، استشهد فى روما تحت حكم الامبراطور أوريليان فى القرن السادس.

إيكهارت (Eckhart): ولد بالقرب من سانت جالن حوالى عام ٩٠٩ وتوفى هناك عام ٩٧٣. انحدر من اسرة ألمانية نبيلة وبدأ حياته كراهب ذى اعتبار خاص فى دير سانت جالن، ثم أصبح فيما بعد مساعداً لأسقف الدير. اشتهر بشعره وترانيمه الدينية فى العصر الوسيط، وكانت اغانيه التى كتبها باللاتينية تتناول الثالوث المقدس، ويوحنا المعمدان، والقديس بولس، والقديس بندكت وغير ذلك من الموضوعات والشخصيات فى التاريخ المسيحى.

تيبو دى شامبانيا (Thibaut de Champagne): (١٠١٧ — ١٠٦٦) راهب من اسرة نبيلة فى شامبانيا بفرنسا. رفض الخدمة العسكرية والحرب واعتزل مع صديق له الحياة العامة الدنيوية. وبعد إقامة فى دير سانت ريمى فى ريمز استقرا فى اللوكسمبورغ وراحا يعيشان بالفلاحة والعمل فى البناء. ثم حجا إلى سانت اياكو دى كومبوستيلا فى اسپانيا وإلى روما، وأرادا الحج أخيراً إلى القدس. وأثناء زيارة فى سالا نيگو اثار تيبو بزهده وتنسكه الشديدين الاهتمام، فرسمه اسقف فيسنسا قسيساً. وقد دفن فى كنيسة فيسنسا ثم نقل رفاته فيما بعد إلى دير ڤانگاديزا. وأعلنه الكساندر الثانى قبل عام ١٠٧٣ قديساً، وينتشر تقديسه الدينى كثيراً فى المانيا وفرنسا والنمسا. وتظهر له رسوم يبدو فيها كقسيس أو راهب مع نسر.

آينهارد (Einhard): (٧٧٠ — ٨٤٠) اشتهر خاصة بكتابه عن حياة شارلمان. نشأ فى دير فولدا وفى مدرسة بلاط شارلمان التى تسلم إدارتها فيما بعد. وكعضو فى حلقة

العلماء التى كانت تحيط بشارلمان فقد كانت تربطه صداقات بكبار مفكرى عصره، كما كان مقرباً شخصياً من الامبراطور. وظل بعد موت شارلمان مستشاراً للويس الناسك، وجوزى بعدة أديرة، ولكنه انسحب عام ٨٣٠ إلى ديره الأصلى فى زيليگنشتادت على الماين، حيث مات بعد نشاط أدبى وفير. ويعتبر كتابه عن شارلمان من أهم المراجع التاريخية، كما أن رسائله تعتبر مصدراً قيما لفترة حكم لويس الناسك.

كونيبرت (Kunibert) (توفى حوالى ٦٦٣): قديس، كان اسقفاً لكولونيا، وانحدر من اسرة نبيلة من وادى الموزل. أصبح عام ٦٢٣ اسقفاً لكولونيا واشتهر كمنظم لكنائسها وراع لأديرتها ومؤسساتها الخيرية. دفن فى كنيسة كليمنزكرشه التى اسسها فى كولونيا والتى اصبحت تدعى باسمه فيما بعد: كنيسة سانت كونيبرت.

الراهبة تيوفانو (Äbtissin Theophanu): امبراطورة بيزنطية توفيت عام ٨٩٧ وتعتبر من القديسات. هجرها بعلها الامبراطور ليون السادس فلجأت إلى الدير وهى فى الثلاثين، وامضت فيه بقية حياتها زاهدة الدنيا ومكرسة حياتها للعبادة.

القديسة هيدفيج (Hedwig): (١١٧٤ — ١٢٤٣) دوقة سيليسيا، تزوجت وهى فى الثالثة عشرة من الدوق هاينريش الأول، امير سيليسيا. وكانت مثالا للاخلاق والفضيلة كزوج وأم لسبعة أطفال، كما كانت تتصف بالذكاء الحاد وبعد النظر والمقدرة على التنظيم والثبات والتحمل بحيث ساعدت زوجها كثيراً على توطيد اسس الحياة المسيحية ورفع المستوى الثقافى فى سيليسيا. وهى تعتبر نموذجاً للطهارة والمحبة الانسانية عند المسيحيين. وقد دفنت فى ديرها المفضل فى تريبنتز، واعلن البابا كليمنس الرابع قداستها عام ١٢٦٧.

سانت لوى (St. Louis): الملك لويس التاسع، ملك فرنسا من ١٢٢٦ إلى ١٢٧٠، ومن اكبر شخصيات العصر الوسيط. حكم فى بادئ الأمر تحت وصاية أمه التى ظل نفوذها كبيراً حتى وفاتها. ولد فى بواسى عام ١٢١٤ وتوفى عام ١٢٧٠ بالقرب من تونس. اشتهر بحملتين صليبيتين: الحملة الصليبية السادسة التى قادها من ١٢٤٨ حتى ١٢٥٣ ضد الملك الكامل الأيوبى فى مصر، والتى غلب على امره فيها عام ١٢٥٠ بالقرب من المنصورة، حيث أسر ولم يطلق سراحه إلا بعد فدية كبيرة. أما الحملة الثانية، فهى الحملة الصليبية السابعة التى قادها ضد تونس ولكنها انتهت بوفاته بالقرب من تونس عام ١٢٧٠. وفى عام ١٢٩٧ أعلن بونيفاسيوس الثامن قداسته. ارتفع قدر فرنسا خلال فترة حكمه بفضل طهارته وسلامة خلقه السياسى والادارى. ومن اعماله توسيع ادارة الدولة المركزية واجراء تحسينات قضائية كبيرة، كما كان من مشجعى الفنون والعلوم وقد تأسست السوربون فى عهده.



ورقة من تأريخ الاستشراق في النمسا :

الابحاث العربية الجنوبية

بقلم ماريا هوفنر

تشير عبارة «الجنوب العربى» فى الحقل العلمى إلى جزء صغير نسبياً من شبه الجزيرة العربية، وهو ما يدعى اليوم باليمن وحضرموت. وقد نشأت فى هذه البقاع قبل ظهور النبى محمد بزمن طويل حضارة راقية مازالت شواهدها — إلى حد ما على الأقل — بادية للعيان حتى اليوم. فهناك خرائب اسوار عظيمة وحصون ومعابد وقنوات للرى تشير جميعها إلى مقدرة تكنولوجية عالية وإحساس فنى دقيق جداً كان يتمتع بهما سكان الجنوب العربى القدماء، كما تشير إلى المستوى الذى بلغوه من الثروة والرفاه. ويتحدث عن ذلك الكتاب المقدس والمؤرخون اليونانيون والرومانيون الذين كانوا يطلقون على تلك البقاع اسم «بلاد العرب السعيدة». أما مصدر تلك الثروة فكانت التجارة. إذ كانت السلع القادمة من الشرق، من الهند والصين، والمتجهة إلى مصر وبلاد حوض البحر الابيض المتوسط، تمر، خاصة فى الأزمنة القديمة، «بطريق البخور» التى كانت تبدأ من مينائى عدن وقنا وتخترق شبه الجزيرة العربية كلها إلى الشمال. واشتهرت تلك الطرق التجارية بهذا الاسم بسبب السلع التى كانت تنتج فى الجنوب العربى نفسه وتصدر بكميات كبيرة كالبخور وغيره من الأفاويه.

ويمكن الإطلاع على الأوضاع السياسية والثقافية للجنوب العربى القديم من النقوش الحجرية العديدة التى انتهت الينا. فهى الوثائق الكتابية الوحيدة المتبقية من عهود الحضارة الرفيعة القديمة والتى يعود أصلها إلى البلاد نفسها بحيث تكون بهذه الصفة أكبر قيمة وأعظم أهمية من جميع ما انتهى الينا من روايات المؤلفين اليونانيين والرومانيين والعرب المتأخرين. ورغم عدد هذه النقوش الكبير — إذ بلغ ما نعرفه منها عدة ألوف — غير أنها لا تعطى صورة خالية من الثغرات عن الدول القديمة فى الجنوب العربى وأوجه حياتها الثقافية. وفيما يتعلق بأقدم العصور خاصة نعرف وثائق قليلة نسبياً، وهى فى الغالب لا تحتوى على تفاصيل كثيرة. ولكنها تزداد عدداً فى الأزمنة التالية وتصبح اكثر إفصاحاً وتقدم عدة تفصيلات فى غاية الأهمية. ومع ذلك فاننا لا نتعرف دوماً إلا على مقاطع متفرقة لابد من جهد جهيد لإتمامها والربط فيما بينها؛ وكثيراً ما نكره على الاكتفاء والتوقف عند نقاط قلقة غير أكيدة.

وقامت فى الجنوب العربى قبل الإسلام ممالك أربع : سبأ وقتبان ومعين وحضرموت. وكانت أقدم هذه الممالك وأطولها بقاء مملكة سبأ. وكان شكل الدولة فى بادئ الأمر ثيوقراطياً، أى أن إله البلاد كان فى الوقت نفسه ملكها؛ وكان نائبه الدنيوى يلقب بالمكرب. وفيما بعد، أى ابتداء من ٤٠٠ ق.م. فصاعداً، نجد فى سبأ مملكة دنيوية؛ ومع ذلك فقد ظلت الصلة بالدين إلى عهود متأخرة وثيقة جداً. وكان على المملكة السبئية خلال عهد طويل أن تخوض معارك حامية وخاصة مع الدول الاخرى فى الجنوب العربى، وكان الخطر يهدد وجودها اكثر من مرة. ولم تتحقق وحدة مجموع بقاع الجنوب العربى القديمة إلا حوالى ٣٠٠ ميلادية وذلك تحت سيادة ملك واحد هو شمَّر يُهَرعِش الثالث. وفى عام ٥٢٥ ميلادى فقدت هذه المملكة استقلالها وخضعت أولا للسيادة الاثيوبية، وفيما بعد للسيادة الفارسية، إلى أن تم فتح هذا الجزء من شبه الجزيرة العربية أيضاً تحت راية الإسلام فى القرن السابع.

ومع أننا نستطيع أن نحدد نهاية استقلال الجنوب العربى زمنياً، إلا أن وجهات النظر تختلف اختلافاً كبيراً إلى حد ما فيما يتعلق بتحديد التسلسل التاريخى. ويعود هذا بالدرجة الأولى إلى طبيعة النقوش التى كانت — وخاصة فى العهود

الأقدم — إما لا تحمل تواريخ إطلاقاً أو مؤرخة حسب أعوام حكم ملوك العصور البارزة دون أن تعرف تواريخها المطلقة على وجه التحديد.

لقد قدمنا للمقالة بهذه المعلومات القليلة لنعطى فكرة تقريبية عن البقاع والحضارة التى تتناولها دراسات الجنوب العربى بالبحث. وللنمسا نصيب حاسم فى استكشاف البلاد التى دعاها استاذ جامعة جوتنجن ميشائيلس فى القرن الثامن عشر بحق «إحدى أغرب البلاد»، كما لها نصيب قاطع فى حل رموز نقوشها التذكارية وبذلك كشف النقاب عن لغتها وتاريخها وحضارتها؛ لا بل يمكن أن نقول بأن الدراسات السبئية أنشئت هنا كعلم قائم بذاته.

وكان استكشاف الجنوب العربى دوماً ومازال مجازفة جريئة. إذ أن الظروف المناخية وطبيعة الأرض تفرض أقسى المطالب على المسافرين وذلك حتى اليوم رغم استخدام الطائرة والسيارة للتغلب على المسافات. ويضاف إلى ذلك تهيب السكان ورفضهم لكل دخيل أجنبى. كما أن الخلافات الدائمة بين القبائل المختلفة تجعل السفر فى غاية الخطورة وتحول دون المضى فى اتباع طريق معينة. وإن أهم المناطق التى يمكن أن تعطى أغلب وأطرف المعلومات عن الأوضاع القديمة هى بالذات الأصعب بلوغاً للمسافر. وإزاء كل ذلك يزداد إعجابنا بشجاعة وصمود وتضحية الرواد الأوائل فى استكشاف الجنوب العربى بوجه خاص. وأول نمسوى بين هؤلاء الرجال الذين لا يهابون المخاطر «زيجفريد لانجر» Siegfried Langer. ويعود منبته إلى تشيكوسلوفاكيا الحالية التى كانت آنذاك جزءاً من المملكة النمسوية — المجرية. ولد لانجر عام ١٨٥٧ فى ميرن Mähren ودرس فى ڤيينا من جملة ما درس اللغات الشرقية وعنى خاصة باللغة العربية. ومكنه وجود بعض العرب السوريين من التمرن على التحدث بالعربية أيضاً. ورغم أنه كان يعيش تحت ظروف خارجية صعبة إلا أنه تمسك باجتهاد ومثابرة شديدين بدراسته التى كانت آنذاك لا تبعث بكبير أمل فى النجاح المادى. وفى الثانى والعشرين من حزيران (يونيو) عام ١٨٨١ بدأ رحلته إلى الجنوب العربى. وكان قد حصل على إعانات مادية من عدة جهات بحيث كان حسن العدة من هذه الناحية. وبعد إقامة ستة شهور فى سوريا بدأت رحلته الحقيقية خلال شبه الجزيرة العربية. واضطر إلى التخلى عن خطته فى بلوغ الجنوب من خلال عسير بسبب ثورة كانت ناشبة فى تلك المنطقة. ومضى بالسفينة إلى الحديدة وانتقل من هناك عبر زران وضف إلى صنعاء، عاصمة اليمن، التى كانت تحت السيطرة التركية آنذاك. وإذ وصل هناك لم تسمح له السلطات التركية بمواصلة سفره داخل البلاد؛ بل أجبر على العودة إلى الحديدة. وهكذا واصل سفره إلى عدن؛ ومن هناك بعث إلى اوروبا بالرسوم التى أتمها حول رحلته حتى تلك المرحلة وبنسخ عن نقوش عربية جنوبية استطاع أن ينقلها هناك، بحيث أمكن بذلك إنقاذها والمحافظة عليها للباحثين فيما بعد. وعلى أثر ذلك بحين قصير لاقت رحلة لانجر الجريئة نهاية فظيعة مؤلمة. إذ بينما كان يحاول اختراق قلب حضرموت متنكراً بزى بدوى، قتله مرافقوه من أهل البلاد. وقيل انهم أطلقوا عليه الرصاص من سلاحه نفسه بينما كان يستحم فى أحد الأنهار.

بعد موت زيجفريد لانجر المفجع بحين قليل بدأ نمسوى آخر عمله الاستكشافى فى الجنوب العربى، ونعنى به إدوارد جلازر E. Glaser. وكان هو أيضا من أهل تشيكوسلوفاكيا الحالية. وولد فى دويتش — رست Deutsch-Rust عام ١٨٥٥ وكان عليه أن يقضى اعوام دراسته، كلانجر، فى حرمان شديد وشظف من العيش. وبعد انهاء دراسته الثانوية التحق اولا بجامعة براغ، ثم انتسب فيما بعد إلى جامعة ڤيينا حيث حصل على وظيفة فى المرصد. وفى ڤيينا اهتم كذلك بكثير من الاجتهاد بدراسة اللغة العربية، إذ كان قد عزم منذ سنى المدرسة على أن يصبح رحالة استكشافياً، واختار فيما بعد شبه الجزيرة العربية خاصة هدفاً له. وكان استاذه فى العربية اول الأمر ڤارموند Wahrmund ثم تلاه داوود هاينرش موللر David Heinrich Müller. وأيقظ الأخير اهتمام جلازر بالجنوب العربى حيث نجح فيما بعد بأعماله الاستكشافية. ولإعداد خططه على أحسن وجه ممكن توجه إلى مصر وتونس. وعمل هناك معلما منزلياً ونال فى ذلك فرصة إتقان اللغة والعادات العربية تماماً. ومكنته هذه المعارف الدقيقة بالإضافة إلى شجاعته وبراعته الخارقة فى معاشرة الناس من بلوغ نجاحاته الفريدة فى رحلاته وهى نجاحات لم تفقها، لا بل لم تبلغها، أية رحلات استكشافية فى الجنوب العربى حتى يومنا هذا.

وتقع رحلات جلازر إلى الجنوب العربى فى الأعوام ما بين ١٨٨٢ و١٨٩٤. ومن رحلته الأولى التى مولتها ڤيينا وباريس احضر معه ما يقارب ال ٢٨٠ نسخة من النقوش مع أربعة نقوش حجرية أصلية طالبت بها الاكاديمية فى باريس مقابل ما أسهمت به لتمويل الرحلة. وكان جلازر قد أصيب إصابة شديدة بالحمى بعد وصوله

الحديدة. وحين بلغ صنعاء كان عليه أن يظل هناك عاماً بطوله فى انتظار وصول جواز سفر من استانبول، لم يسمح له الحاكم التركى بدونه أن يواصل سفره. ومع مرور الوقت تمكن جلازر من كسب ثقة هذا الرجل بالذات الذى أصبح صديقاً وعوناً له فى مناسبات تالية. وقام جلازر من صنعاء بثلاث جولات استكشافية تفحص خلالها خرائب ونسخ ما شاهد فيها من نقوش. وعرض حياته اثناء ذلك عدة مرات للخطر ولكنه تمكن من النجاة فى كل مرة من دسائس مرافقيه.

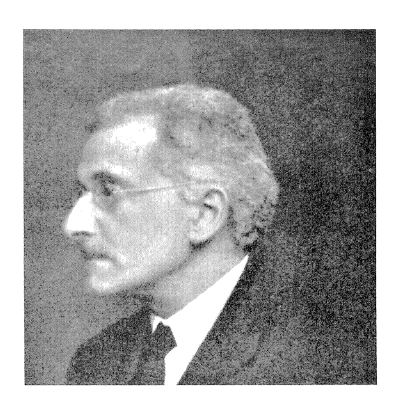
وفى العام التالى بعد عودته، أى فى ١٨٨٥، بدأ رحلته الثانية إلى الجنوب العربى. ومول رحلته هذه كلها تقريباً من حسابه الخاص. وهنا أيضا توجه فى بادئ الأمر إلى صنعاء وراح ينقب باحثاً ومستكشفا المنطقة الممتدة بين صنعاء وعدن. واستطاع هذه المرة أن يجمع عدداً كبيراً جداً من النقوش الحجرية، انتقل جزء منها إلى المتحف البريطانى فى لندن وجزء إلى برلين حيث باع كذلك ٢٥٠ مخطوطاً عربياً. ومن الأرباح التى درّتها عليه هذه المواد العلمية تمكن جلازر إلى اكبر حد من تمويل رحلته الثالثة والناجحة نجاحاً خاصاً.

وفى هذه المرة، فى تشرين الاول (اكتوبر) ١٨٨٧، مضى من عدن فى رحلة دامت ٤٤ يوماً إلى صنعاء قام فيها بدراسة ورسم ونسخ كل ما بدا له هاماً وشيقاً اثناء الطريق. ولكن هدفه الحقيقى كان العاصمة السبئية القديمة مأرب، التى تقوم على انقاضها اليوم قرية صغيرة غير هامة، يصعب الوصول إليها كثيراً مع ذلك. ولم يتمكن من قبله إلا الفرنسيان آرنو Arnaud وآليفى Halévy من التغلغل إليها. واستطاع جلازر، متنكراً فى زى فقيه عربى وبصحبة أصدقاء له من أهل البلاد، أن يبلغ مأرب وأن يجمع هناك خلال ستة أسابيع مواد نفيسة كثيرة. ونسخ عدداً كبيراً من النقوش، منها ما هو مهم جداً، وزار السور البيضوى الكبير بالقرب من مأرب، وهو ما يدعى اليوم بمحرم بلقيس، والذى كان فى الماضى أهم معبد لإله القمر والمملكة السبئية، وزار كذلك بقايا السد الهائل الذى كان يتمتع فى الماضى بشهرة عالمية مع ما يتصل به من قنوات للرى أحالت فى الماضى السهل الممتد على جانبى وادى ذنه إلى أرض خصبة معطاء. ويعتبر وصف ومقاييس هذه المنشئات وكذلك بقية نتائج أبحاث جلازر فى مأرب ذات أهمية لا حد لها حتى اليوم، رغم أعمال الحملة الاستكشافية الضخمة التى قامت بها المؤسسة الامريكية لدراسة الإنسان عام ١٩٥٢. وكان بوسع جلازر فى رحلته الثالثة هذه بالذات أن يقوم بأبحاث وانجازات أعظم للحقل العلمى لو أنه لم يضطر إلى انهائها قبل الأوان بسبب افتقاره إلى المال. ومما لا يفهم حتى اليوم، رغم أنها حقيقة مرة، أن بلاده رفضت أن تقدم له أى عون مالى. أما قصة رحلته إلى مأرب فقد قام موللر ورودوكاناكيس N. Rhodokanakis بنشرها حسب مذكراته عام ١٩١٣ («مجموعة ادوارد جلازر ١ : رحلة ادوارد جلازر إلى مأرب».).

وفيما بين عام ١٨٩٢ و١٨٩٤ قام جلازر برحلته الرابعة والأخيرة إلى الجنوب العربى. ومضى هذه المرة أيضاً من عدن إلى صنعاء، ولكنه اتجه فى طريقه اكثر غرباً عابراً تعز. وكان وضعه فى صنعاء كالمعتقل عملياً، إذ انه لم يستطع مغادرة المدينة بسبب الثورات فى جميع أرجاء البلاد. وعند ذلك وجد لنفسه مخرجاً، وهو أنه علم بعض البدو فن طبع الألواح المنقوشة على نوع معين من الورق بطرقها عليه بحيث تنشأ صورة مطابقة تماماً للأصل. وهكذا انتشر البدو الذين دربهم على ذلك فى ضواحى المدينة القريبة والنائية بحثاً عن النقوش واحضروا من اماكن لم يصلها رحالة بعد مواد كثيرة غنية. وبذلك عرفت لأول مرة النقوش القتبانية بوجه خاص. واشترى متحف تاريخ الفن فى ڤيينا ما جمعه جلازر فى هذه الرحلة من نقوش حجرية وغير ذلك من النفائس الأثرية.

مات جلازر عام ١٩٠٨ فى ميونخ. ولا يمكن تقدير إنجازاته وخدماته فى سبيل العلم كما لم يتفوق عليه فى ذلك الحقل أحد بعد. وبفضل ما جمعه من كميات هائلة من النقوش والقطع الأثرية ومعلوماته الطوبوغرافية الدقيقة ووصفه المسهب التفصيلى للخرائب الأثرية أمكن لأول مرة إنشاء الدراسات السبئية كعلم قائم بذاته. ولم ينته العمل على ما جمعه حتى اليوم بعد، بل هناك كنوز من الآثار مازالت تنتظر البحث والدراسة والنشر. أما ما خلفه جلازر من تركة علمية واسعة فقد اشترته اكاديمية العلوم فى ڤيينا.

وكانت «بعثة الجنوب العربى الاستكشافية» التى اوفدتها اكاديمية العلوم فى ڤيينا العمل العلمى التالى الذى قامت به النمسا فى الجنوب العربى. وكان أعضاء البعثة د. ه. موللر وأ. سيمونى O. Simony وف. كوسمات F. Kossmat وأ. يان A. Jahn وطبيب، بالاضافة إلى الكونت السويدى لاندبرغ Landberg، الذى سرعان ما انفصل عن الآخرين، وسكرتيره ج. ڤ. بورى G. W. Bury ومع أن البعثة لم تستطع أن تبلغ هدفها الاصلى، وهو



نيكولاوس رودوكاناكيس

استكشاف حضرموت، لامتناع السلطات عن إعطائهم ترخيصاً بالدخول، إلا أنها اتجهت نحو جزيرة سوقطره وفيما بعد انتقلت إلى المكلا، على الساحل الشرقي من حضرموت. واعطى هذا التغيير غير المقصود فى هدف الرحلة نتائج هامة: فبالإضافة إلى ملاحظات علمية طبيعية وجغرافية سجل ما يدعى بلغات مهرا (المهرية والشخرية والسوقطرية) وهو عمل بالغ الأهمية نظرا لبدء زوال هذه اللغات المنتشرة فى ساحل مهرا وفى الجزر المحيطة. وقام ج. ڤ. بورى بجمع النقوش العربية الجنوبية تحت رمز SE وهما الحرفان الاولان لعبارة «بعثة الجنوب العربى» باللغة الألمانية. وقد نشرت جميعها.

وقام ڤيلهلم هاين Wilhelm Hein كذلك برحلة عام ١٩٠١ جاب فيها كذلك المناطق الشرقية من حضرموت ومكث بضعة شهور فى قشن، أهم قرية فى بلاد مهرا، وجمع مراجع لغوية (المهرية والحضرمية) ومعلومات احصائية واسعة عن سكان قشن واقنع عند عودته رجلا من حضرموت وآخرين من سوقطرة أن يصطحباه إلى ڤيينا، حيث قدما أجل الخدمات كمراجع لغوية وسيطة.

وبعد فترة طويلة تلت ذلك رحلات هـ. فون ڤيسمان H. v. Wissmann إلى الجنوب العربى. ومع أن فون ڤيسمان ليس نمساوياً بالولادة إلا أنه قضى حياته منذ الطفولة فى النمسا، كما أن صلته وثيقة بڤيينا بفضل بداية عمله الاكاديمى كعالم جغرافى. وأدى به عمله الجامعى فيما بعد إلى الانتقال إلى الصين ومن ثم إلى توبنجن بألمانيا، حيث يعيش حتى اليوم كاستاذ متقاعد. وتمت رحلته الأولى بين عامى ١٩٢٧ و١٩٢٨ وذلك بصحبة ك. راتينز C. Rathjens، واتجها فيها من الحديدة إلى صنعاء، ومن هنا سعى كل منهما إلى استكشاف جهة مختلفة من المنطقة المجاورة. ومع أن الاهتمام الجغرافى احتل مكان الصدارة، إلا أن علمى الآثار والنقوش الحجرية فازا بمعارف ومكاسب غنية بفضل أبحاث العالمين المتعددة الجوانب، كما يحق لهما أن يشتهرا بالقيام بأول حفريات أثرية فى الجنوب العربى كان من نتائجها كشف النقاب فى حقه عن معبد الإله تألب.

وقام فون ڤيسمان بالرحلات الثلاث الباقية فى الاعوام ١٩٣١ و١٩٣٩ و١٩٥٨ جاعلاً حضرموت هدف أبحاثه. واخترق فى ذلك مناطق لم تستكشف بعد كما جاء كذلك بنتائج غنية متعددة الوجوه كما فى الرحلة الأولى. وكان بصحبة فون ڤيسمان فى هذه الرحلات بالاضافة الى الهولندى د. فان در مويلن D. van der Meulen زوجه الدكتورة بيتينا فون ڤيسمان وهى سيدة من ڤيينا، والدكتور فون ڤاسيلڤسكى v. Wasielewski وا. لايدلماير A. Leidlmair، وهو نمسوى أيضاً.

إن العالم الاثنولوجى ڤ. دوستال W. Dostal هو فى



إدوارد جلازر

الوقت الحاضر آخر نمسوى زار الجنوب العربى، وعلى وجه التحديد حضرموت. وقام بدراسات تتعلق بتاريخ القبائل وبحوث اثنوغرافية عامة لدى كثير من القبائل القاطنة هناك وعنى فى ذلك عناية خاصة بقضايا مراحل البداوة الأولى المبكرة.

وكما يتضح مما أوردناه حتى الآن فقد اسهمت النمسا بنصيب كبير فى بحث ودراسة مناطق حضارة الجنوب العربى. ولا يقل عن ذلك ضخامة، إن لم نقل اكثر أهمية وأبعد أثراً، ما قدمه العلماء النمسويون من خدمات وأعمال فى تقييم النقوش والمواد التى جمعها الرحالون المستكشفون تقييماً علمياً دقيقاً. ومن الرحالين انفسهم من عمل فى هذا الحقل كأعمال جلازر مثلاً؛ وقد يكون الكثير مما توصل إليه من نتائج باطلا اليوم، أو مشحوناً بالخيال البعيد عن الحقيقة، إلا أنه أصاب فى بعض ما توصل إليه بنظرة عبقرية. ولن نقسو بالحكم على جلازر بسبب «شطحاته» وحواشيه التى غالباً ما تبدو على جانب من الغرابة ولا تمت للموضوع بصلة، إذا ما اعتبرنا كثرة تجارب خيبة الأمل المريرة التى مر بها هذا الرجل المثالى الذى كرس كل جهوده وقواه فى خدمة الواجب المقدس الضخم الذى اختاره لنفسه.

ومن رواد الدراسات السبئية د. ه. موللر. إذ استطاع بعمله على حل ونشر عدد كبير من نقوش الجنوب العربى القديمة وكذلك بأعماله الخاصة بلغات بلاد المهرا أن يبلغ شهرة علمية رفيعة. وفيما يتعلق بالحقل الأخير نذكر كذلك منشورات ا. يان وف. هاين، وخاصة ما قدمه ماكسيميليان بيتنر Maximilian Bittner من دراسات نحوية ومعجمية خاصة بالمهرية والشخرية والسوقطرية وكانت مجموعات النصوص التى نشرها العلماء المذكورون القاعدة التى استندت عليها هذه الدراسات. وخلق بيتنر بذلك اساساً لابد لكل عمل قادم فى هذا الحقل أن يقوم عليه. كما أن دراساته ذات أهمية كبيرة للعلوم السبئية كمواد مقارنــة.

أما أهم تلامذة موللر واكبر مساعد له فيما بعد فهو نيكولاوس رودوكاناكيس Nikolaus Rhodokanakis الذى يمكن أن يعتبر بحق كامل المؤسس الحقيقى للدراسات السبئية كعلم مستقل يجب أن يؤخذ بمأخذ الجد. ولد رودوكاناكيس فى الاسكندرية عام ١٨٧٦ وهو من أصل يونانى — وكان أجداده يعيشون فى جزيرة خيو، واضطروا إلى مغادرتها فراراً من الأتراك — ومنذ نعومة أظفاره ترعرع رودوكاناكيس فى النمسا وامضى بقية حياته فيها وشعر بانتمائه الكامل لهذه البلاد. ودرس فى بادئ الأمر الحقوق غير أنه سرعان ما انكب على دراسة الاستشراق فى جامعة ڤيينا ثم أصبح استاذاً نظامياً عاماً لمدة طويلة فى غراتز حيث توفى فى نهاية عام ١٩٤٥. وبعد بضعة

أبحاث لغوية عربية كرس نفسه بولاء كامل ومثابرة حديدية للدراسات السبئية. وكان يتمتع بموهبة خارقة لذلك. وتمتاز أعماله بنظرة عبقرية تدرك الشيء الجوهرى وبطريقة علمية صارمة. ومن مجموعات نقوش جلازر الوفيرة اختار أصعبها وقام بنشرها ضارباً مثلاً أعلى بأسلوبه العلمى الدقيق. وإذا استدعت إكتشافات جديدة فى النقوش وغيرها من الآثار اليوم تصويباً فى بعض وجهات النظر آنذاك، وخاصة فيما يتعلق بعدد من التفاصيل التاريخية التى لم تعد صحيحة — فإن ذلك لا يقلل شيئاً من خدمات رودوكاناكيس العلمية الجليلة. وقد قام فى ميدان الدراسات المعجمية والنحوية كذلك بانجازات طليعية ناجحة كما فعل كذلك فى ميدان دراسة واقع الجنوب العربى. وفى تفسير النصوص المتعلقة بالحقوق العقارية باصطلاحاتها الموجزة الغامضة استعان بدراسته الحقوقية السابقة ومعرفته الجيدة للأوضاع فى مصر أثناء عهد البطالسة. وبترجمة وتفسير هذه النقوش العسيرة الفهم تمكن رودوكاناكيس من رسم صورة حية للاقتصاد العقارى والزراعى وما يتعلق به بأوثق الصلات من ظروف وأوضاع اجتماعية وسياسية عامة كانت سائدة فى الجنوب العربى القديم، وهى صورة ما زالت يحتفظ بصحتها حتى يومنا هذا.

وكانسان يتمتع بطيبة قلب كبيرة وبمزاج رقيق شديد الحساسية، إلا أن رودوكاناكيس لم يكن ليترك فى العلم مجالاً للمهاودة. فهنا كان تجاه نفسه وتجاه زملائه وتلاميذه أشد ما يكون حزماً وصرامة. وكان قبل أن يقدم مخطوطاً للطبع، يعيد كتابة بعض الصفحات مرتين وثلاثاً، لأنها لم تكن لتجتاز امتحانه العسير فى اليوم التالى، رغم أنها لم تكن تكتب إلا بعد تمحيص وتدقيق طويلين. وليس من السهل قراءة أعمال رودوكوناكيس، إذ أن اصطلاحاته واسلوبه التعبيرى تكاد تذكر فى كثير من الحالات بنقوش الجنوب العربى. ولكن أعماله محكمة دقيقة كهذه أيضاً، وإذا بذل المرء جهده لدراستها باهتمام وانتباه حقيقيين، لأفاد من ذلك كثيراً.

وممن أغنى الأبحاث السبئية بعدة دراسات كبيرة وعدد كبير من المقالات فى المراجع العلمية أيضاً أدولف غرومان Adolf Grohmann فدراسته حول رموز الآلهية والحيوانات الرمزية مازالت اساساً لبحث ديانة الجنوب العربى القديمة. ومنذ حين قريب نشر العالم الذى بلغ الثمانين من عمره فى كتابه «شبه الجزيرة العربية» (المختصر فى علم التاريخ القديم ٣ / ٣) معلوماته الوفيرة عن تاريخ وحضارة شبه الجزيرة العربية، بحيث أصبح فى متناول يدنا مرجع مهم، كذلك بالنسبة لدراسات الجنوب العربى.

وقام أحد تلاميذ رودوكاناكيس وهو كارل ملاكر Karl Mlaker بنشر بحث أساسى حول ما يدعى بقوائم الرهائن الإلهية فى معين توصل فيه الى نتائج هامة فى ميدان علم التأريخ، ما زال جزء منها هاماً حتى اليوم رغم جميع التطورات فى هذا القطاع بالذات من الابحاث السبئية. وهو مقنع فيما يقدمه من تفصيلات حول طبيعة ومكانة «الرهائن الالهية» فى الجنوب العربى، وهم، كما يفسرهم، أشخاص رهنوا لسداد نذور قطعت لإله أو لمعبد. ومما يؤسف له أن العمل المهنى كان يستنزف كثيراً من وقت وجهد ملاكر بحيث لم يتمكن من وضع معلوماته التاريخية واللغوية الغنية فى خدمة العلم كما كان يرغب. ثم انتزعه الموت قبل أوانه بكثير.

وكان من حسن حظى أيضاً، أن تتلمذت على رودوكاناكيس. وحتى اطروحتى التى تقدمت بها للدكتوراه اختصت بالنقوش الحجرية، ومازال هذا العلم حتى اليوم الميدان الرئيسى الذى أبحث وأعمل فيه. وبعد نشر ما لم ينشر بعد من نقوش بعثة الجنوب العربى المذكورة سابقاً، والعمل على نقوش حجرية اخرى، قمت بتأليف كتاب فى قواعد العربية الجنوبية القديمة التى اعتبرتها لا غنى عنها للبحوث السبئية وكذلك للغات السامية المقارنة. وبعد الانتهاء من طبع الكتاب احترقت جميع نسخه تقريباً عام ١٩٤٣ اثناء غارة جوية على لايبزغ، ولكنه اعيد طبعه فيما بعد استناداً إلى احدى النسخ القليلة التى امكن انقاذها. وكجزء تكميلى للكتاب كان قد قرر منذ البداية وضع منتخبات للمطالعة مع مفردات مشروحة وكان على ملاكر أن يقوم بتأليفها. ولكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك؛ فقررت أن يكون هذا العمل مع ملحق وتصحيح جزئى للقواعد على أساس النصوص الجديدة المكتشفة حديثاً جزءاً من برنامجى القادم.

وبدأت فى العمل على القواعد فى جراتز وبعد الحصول على إجازة التدريس الجامعى انهيته فى ڤيينا. ودرست العربية الجنوبية القديمة والاثيوبية فى جامعة ڤيينا لبضعة أعوام. وكنت اقطع التدريس عدة مرات أثناء هذه المدة واتجه إلى توبنجن لدراسة أهم لغات اثيوبيا السامية على يدى الاستاذ إينو ليتمان. وبما أنه لم تكن للمدرس الجامعى فى النمسا أى امكانيات معيشية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد بقيت فى توبنجن، كضيفة فى بادئ الأمر، ثم طلبت نقل الاذن بالتدريس إلى هنا ورحت أحاضر



حجر محفور عليه كتابة، من اليمن، مدون عليه اسم شخص ...

فى حقلى الاختصاصى فى إطار قسم الدراسات الشرقية فى الجامعة، إلى أن استدعيت عام ١٩٦٤ إلى جراتز لاحتلال مقعد الدراسات الشرقية الذى خلا هناك.

وفى توبنجن بدأت بتكليف من أكاديمية العلوم النمسوية بنشر ما لم ينشر بعد من مخلفات جلازر العلمية، وهو عمل مازال مستمراً وسيستغرق بعض الوقت أيضاً. وفوق ذلك فقد اوليت اهتماماً شديداً بأديان ما قبل الاسلام فى شبه الجزيرة العربية، حيث تركز اهتمامى بالدرجة الأولى على الجنوب العربى. وبين الالاف العديدة من النقوش العربية الجنوبية لا يوجد نص واحد يعالج اموراً دينية بالذات، كأن يحتوى مثلا على اساطير أو مراسيم دينية أو تراتيل. ويبدو هذا اكثر غرابة عندما تكشف النصوص من الجهة الاخرى بوضوح عن مدى الاهمية المركزية التى كان يتمتع بها الدين فى الحياة العامة والخاصة. ومما تقدمه النقوش من مادة لدراسة الدين القديم إلى جانب بضع نقاط انطلاق قليلة نسبياً، أسماء الآلهة بالدرجة الأولى. وفى هذا العدد الغفير من الأسماء كانت المهمة الرئيسية التى تتطلب الحل : فرض نظام معين لهذه الأسماء، وادراك كل من الصور الإلهية الكبيرة على اختلاف اشكال ظهورها، والتى يحمل كل منها اسماً خاصاً، وأخيراً محاولة معرفة شيء عن طبيعة ووظيفة المسمى من الاسم نفسه. ومن البديهى طبعاً أن مثل هذه الطريقة غير المباشرة تفرض على المرء العمل بكثير من الحذر والنقد الصارم إذا ما أراد أن يتجنب ضلال السبيل والتيه فى بيداء الوهم الكاذب. ومن السهل أن ندرك أيضاً أن النتائج التى سنتوصل إليها فى ذلك غالباً ما تكون أقل من العمل المبذول. ولكن المهمة فى حد ذاتها على جانب كبير من السحر وهى تستحق كل جهد، وانى لأرجو أن أتقدم خطوة اخرى إلى الأمام فى طريق البحث فى دين الجنوب العربى القديم. وقد وجدت عوناً قيماً لهذا العمل بالذات فى نتائج ابحاث ڤيسمان التاريخية الجغرافية. فهى تعطى اولاً عرضاً لأماكن عدد كبير من المعابد، وبذلك تمكن من تحديد انتشار الآلهة المختلفة، كما أنها تعطى فكرة، وذلك بوجه عام على الأقل، عن التطور التاريخى للدين.

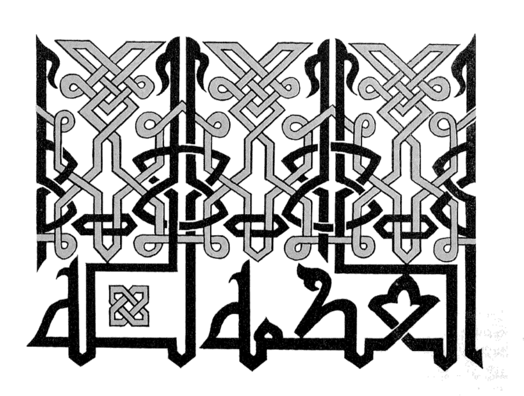
وإلى جانب الاهتمام الذى امتد عبر عدة اعوام بدراسة قضايا الدين العربى الجنوبى القديم، فإن القطاع اللغوى من الدراسات السبئية ظلت وما تزال شغلى الشاغل. إذ على هذا الاساس وحده يمكن القيام بعمل مثمر فى حقول البحث الأخرى. وهذا هو مبدئى كذلك بالنسبة للتدريس الجامعى؛ وإنى لأرجو بذلك أن أواصل التراث النمسوى الطيب الثابت فى الأبحاث السبئية وأن أسلمه كذلك إلى أيدى الجيل الصاعد.

فى أثناء اقامتى التى دامت عدة اعوام فى توبنجن،

اتيحت لى الفرصة عدة مرات للعمل فى تعاون مثمر مع فون ڤيسمان، كان من نتائجه أيضاً اشتراكنا فى تأليف ونشر كتاب : «أبحاث حول الجغرافية التاريخية للجنوب العربى قبل الإسلام». وإلى جانب ذلك قام فون ڤيسمان برسم خريطة الحقها بتصديرى لمجموعة من النقوش من مخلفات جلازر («مجموعة ادوارد جلازر – ٢»). ومن عمل كان مقرراً فى الأصل كتعليق على هذه الخريطة فقط نشأ أخيراً أهم كتاب فى الأبحاث السبئية لفون ڤيسمان وهو : «مجموعة ادوارد جلازر – ٣ : حول تاريخ وجغرافية الجنوب العربى القديم». وفى هذا الكتاب المفصل الشامل لا يظهر فون ڤيسمان كجغرافى ومؤرخ متبحر فى العلم غنى فى الأفكار فحسب، بل إنه خاص بطريقة تثير الدهشة مسائل الدراسات السبئية نفسها على اختلاف انواعها. وإلى جانب هذا الكتاب الذى أصبح مرجعاً وعوناً لا غنى عنهما، والذى يعتبر تطويراً حاسما للبحوث السبئية، فقد كرس فون ڤيسمان نفسه كذلك لعدد من البحوث الهامة الاخرى فى هذا العلم، وإننا لنرجو أن يزيد الدراسات السبئية غنىً بأعمال كثيرة أخرى.

من هذا العرض يتضح بما لا يقبل الشك أن الزعم الذى تقدمنا به فى بداية المقال حين قلنا بأن النمسا أسهمت فى استكشاف ودراسة الجنوب العربى من كل ناحية بنصيب حاسم، إنما هو قول بررناه وأثبتنا صحته كاملا وبالتمام. وفى ذلك لا يجوز أن ننسى خدمات وأعمال العلماء الآخرين ولا أن نقلل من شأنها. أما السبب فى عدم ذكر اسمائهم وتقدير أعمالهم هنا فليس اكثر من أن موضوع هذا المقال اقتصر على الأبحاث النمسوية للجنوب العربى دون غيرهـــا.

ترجمة : محمد على حشيشو



«العظمة لله» – عن مدرسة قراطاى بقونيا ، تركيا .

القصص الخرافية الحيوانية في مصر القديمة

بقلم اما برونر - تراوت

عن كتاب : Altägyptische Märchen, Übertragen und bearbeitet von Emma Brunner-Traut. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf–Köln 1963.

إن أغلب القصص الخرافية الحيوانية التى تزخر بها كتبنا المنزلية عريقة فى القدم. فمنها ما تتداوله الألسن طيلة خمسة آلاف عام. وقبل هذا الزمن كان يسردها سكان وادى النيل، ولكنهم كانوا يقصونها فقط ولا يدونونها. ولذا نفتقد إلى نصوصها الأصلية. ولم ترفع إلى المستوى الادبى وترسم على ورق البردى إلا فيما بعد. وعلى أى حال فلدينا علم بالقصص القديمة أيضاً، وذلك بواسطة عدد لايكاد يحصر من الصور والرسوم.

وهناك ثلاث مجموعات كبيرة من اوراق البردى تحتوى على قصص خرافية فى لندن وتورينو والقاهرة فقط، تحفظ بالصور عدداً كبيراً من الأساطير الحيوانية وتشبه فى ذلك الصحائف الوسيطية المصورة. ولكن هذه الصور لا تعبر الا عن مناظر منفردة سجلها الكتبة القدامى، ويظل من واجبنا نحن أن نستنتج مجرى القصة بأنفسنا. وقد رسمت حيوانات قصصية على الأختام أيضا، لا بل وكذلك على لوحة ملكية للزينة والتبرج، بينما نشاهدها كذلك فى ادوات لعب الأطفال، وحتى فوق جدران المعابد أو على رؤوس الأعمدة المتأخرة العهد بحيث تتمتع هذه القصص الخرافية بوجود خفى. وأخيراً دخلت حيوانات القصص الخرافية كنز الكتابة الهيروغليفية.

واكثر ما يسرد هذه القصص قطع الأوستراكا المصرية القديمة ؛ والاوستراكا هى شظايا متناثرة من الجبل الكلسى تنتشر عند السفوح، أو شظايا فخارية من أباريق أو جرار متهشمة. وكان المعلمون الحرفيون الذين دهنوا جدران القبور يستخدمون الشظايا المنتشرة فى متناول أيديهم ليسجلوا عليها فى ساعات فراغهم كل ما كان يخطر على بالهم من ملح وطرائف، بحيث خلفوا لنا عدة موضوعات من الحكايات الخرافية الحيوانية. وغالباً ماتكون هذه الشظايا المصورة قد التقطت من سفوح تلال النفايات، أى أنها بقية مختارة مما هو موجود فى الأصل، ولكنها تثبت لنا إلى أى حد كانت هذه الحكايات الفكهة مرغوبة وشائعة الانتشار.

وسنقرأ عليكم قصة مفصلة عن الصراع بين القطط والفئران، وسنرى كيف أن جيشا من الفئران يقتحم حصنا للقطط، وسنقابل مبارزات انفرادية بين الفريقين المتنازعين وسنعرف كيف ستكون الحرب سجالاً بين الطرفين فتارة تخضع القطط وتارة الفئران.

تظهر الحيوانات فى ذلك معدة على شاكلة البشر، ويبدو قائد الجيش فى وقفته وهيئته شبيها بفرعون.

وغالبا ماتظهر علاقة الحيوانات فيما بينها رأسا على عقب. فتخدم القطط الفئران، أو تأتمر القرود وأبناء آوى بأمرها وتقف بين أيديها خاضعة. فتؤمن للحيوان القارض الصغير الطعام والشراب، وتمشط له شعره، وتربط شريطا حول عنقه، و تقدم له ادوات التبرج والمرآة، ليتأكد من أن زينته قد تمت على خير ما يرام. وتهتم المربيات الحيوانية بطفل الفأرة، بينما يقدم تمساح للفأرة السيدة مقطوعة موسيقية على العود. وتعرب الثعالب عن خضوعها بتقديم الزهور، أو بهز المراوح لتبريد الهواء لها. والخلاصة أنه كانت تقدم للفأر كل الخدمات التى تقدم لسيد عظيم. ويقدم الإعتبار نفسه فى مرة اخرى للثعلب، وللقرد وكذلك للكلب.

وإذا لعبت الفأرة دور السيدة، والقطة بخضوع دور الخادمة، تصرف الكلب بتدين كلى أو حتى بنفاق. ويقابلنا على السلم المؤدى إلى المعبد وعلى كتفيه عبء من العطايا والهبات والقرابين، أو فى الصلاة وأحيانا كذلك أثناء العمل. وتقدم العنزة أو القطة أو البقرة أو الحمار الضحايا أمام الآلهة الحيوانية، بينما يقيم شعب ابناء آوى موكبا بكامله على الأقدام.

وحيوانات القصص الخرافية معلمون بارعون بحق فى الموسيقى. فهم يجيدون العزف بأصابعهم على القيثارة والأرغن والعود والمزمار والصنوج والعصى المخشخشة وكثيرا ما يغنون ملء حناجرهم أو يهتزون فى رقص مرح. ويتفوق الجدى والقرد على الجميع فى البراعة فى الرقص، كما أن الفرقة الموسيقية مؤلفة من حمار وقرد وثعلب وعنزة وأسد وتمساح. وتتقيد الحيوانات فى العادة بآلة أو آلتين، وان

بدا القرد شيطانا حقيقيا. إذ لايحافظ فى عائلته دوما على العادات المألوفة، بحيث يتجاسر فتى منها على التصفير فوق براثنه عند غناء القيثارة، بينما يقف آخر على يديه أمام القيثارة. ويعمل حيوان ذو حافر بكل وقار كقائد للفرقة.

ويعرف القرد كذلك كيف يقضى وقته باستمتاع: فهو يحب لعبة الشطرنج كثيرا. كما أن الأسد والجدى يختبران بالشطرنج ذكاءهما. ولا يشبه الحيوانات الإنسان فى اوقات اللهو والرقص، وفى المعبد وفى الحرب فحسب، وانما فى العمل اليومى كذلك.

ففى عالمها يوجد رعاة وبستانيون وطهاة وصانعو جعة وقضاة ومشرفون ومزارعون، كما تقتضى الحياة العملية. وفى ذلك نجد العلاقة بين الرعاة والقطعان كذلك رأسا على عقب: فالثعلب أو القطة يحميان الأوز، كما يثبت القرد جدارته كراع للأوز، أو نرى الثعلب يرعى الماعز فى الحقل. ويعزف الرعاة — باستثناء القطط — على القصبة ويؤمنون ما يلزم من غذاء بكيس للزاد وابريق للماء.

وعندما يسقى القرد بستانا، يجلس ابنه على كتفيه، ويستخدم فى ذلك جردلا. ويفعل ابن آوى ذلك أيضا عندما ينقل الماء لبقرة إلى مذودها. ويعجب فرس النيل بنفسه كصانع للجعة ويوظف خنزيرا كمساعد له. ويخدم الرئم وابن آوى والقطة فى المطبخ و القاعة بينما يحتفظ الأسد دوما بمركزه كسيد. ومما يثير السخرية ويبعث على الاستغراب تبديل الأدوار، عندما يتسلق طائر سنونو السلم صاعدا إلى شجرة، بينما يتأرجح فرس النيل بين الأغصان ليجمع الفواكه ويملأ بها جيوبه.

ومن جد الحياة نرى صورا تصف عقوبة تنفذ، وتظهر زملاء آخرين يصرخون وقد شدت أيديهم وجروا وهم يحملون كل ما يملكون على رؤوسهم إلى السجن. ويبدو الغزال شديد القسوة فى معاملته لهم، ونحن نعلم أن المصريين كانوا يرون فى هذا الحيوان شراً كثيراً لأنه لم يكن بالوسع ترويضه.

ولكن الأمر لم يكن لينتهى عند ذلك. فكثيراً ما كانت الحيوانات تتناقش حول قضية متنازع عليها. فيبدو كلب صغير يحاول المصالحة بين ضبعين غاضبين وكلبين آخرين، واضعاً برثنه على فم أحد الضبعين. وفى صورة أخرى ينازع الضبع تمساحاً على سمكة.

ويمكننا هنا ذكر الكثير عما يجرى بين الحيوانات، وما يدب منها وما يفر، واكثر ما يمكن سرده عن القرد الذى يتقن كل فن واعجوبة. فسواء أكان يقود عربة، أم يجدف قارباً، وسواء أكان يتدرب على المصارعة، أم يسير وعلى ظهره كيس أو فى يده سلة، كان يبدو فى كل ذلك على أكمل وجه وأفضل هيئة.

إن المراسيم الملكية حول مهد الطفولة والسلام الفردوسى بين الحيوانات اللدودة فى العداء تنفح بالخيال الاسطورى بقدر ما يتسم به بعدها عن الطبيعة من فكاهة. كان الخيال الشعبى الحى منهمكاً فى حبك القصص التى تملأ جميع أبعاد التجربة والحياة الانسانيتين. وإذ اعتاد المصرى عشرة الحيوانات من عالم آلهته، فقد خلق هنا عالما سفليا أفاض فيه من الفكر، كل ما لم يجد له متسعاً فى عالم الحقيقة أو فى العالم الأسمى. ونستطيع أن نفترض أنه كان يختم قصصه هنا وهناك بمغزى أو موعظة، بحيث كان يضعها فى قالب الاسطورة التعليمية.

ولكن هذا العالم السفلى كون قائم بذاته، وتبدو أدوار الحيوانات موزعة توزيعاً منتظما. وأخذت صفاتها وطبائعها من ابطال العالم البشرى؛ ويتوقف أمر ارتدائها ملابس أم عدم ذلك على مكانتها. والحيوانات جميعها تقطن ارض مصر التاريخية، وعلى عكس ذلك فإن جميع الحيوانات تظهر على مسرح الاساطير تقريبا ما عدا الحمل والأفعى، وتفسير ذلك ممكن من خلال صدفة التراث المتعاقب الذى بلغنا من مصر القديمة.

ثم ينتهى التمثيل على المسرح الصغير بعد أن تعرض أمام اعيننا جميع أشكال الوجود البدائية والمهن الأصلية عموماً وخصوصاً. ومن الصور ما تفعل فينا مفعولا دراميا. ونكون فى هذه الأثناء قد حاولنا عبثاً أن نسترق السمع إلى ما تتبادله الحيوانات فيما بينها من جد الحياة ومساخرها، فيصبح من واجبنا نحن أن نعيد تركيب قصصها أو أن نحاول تحسسها بعد موتها فى عصور وأماكن أخرى.

إن الموكب الحيوانى فريد من نوعه. إذ يحمل أربعة كهنة من أبناء آوى بعضى على اكتافهم محملا تمثالياً أقيم عليه نصب معبودهم الالهى، وهو تمثال ابن آوى المقدس وفى يده عصا. وعلق خلفه رسمه الالهى، ووقف أمامه طائر الهدهد. وعلى خط قائم بذاته يبدو كاهن وهو يتراجع أمام الموكب ويقرأ من لفافة ورق البردى الطقوس الدينية؛ وينحنى آخر فى الطريق، وهو يبخر ويرش الأرض بسائل من وعاء فى يده. ويتحرك الموكب عبر قناة، وربما عبر نهر النيل نفسه. ويحتفل اله أبناء آوى بعيده ويحمل من جوقة إلى أخرى، أو يعرض على عالم الحيوان لينطق بالوحى الالهى أو يوزع البركات أو يتلقى آيات الولاء والخضوع.

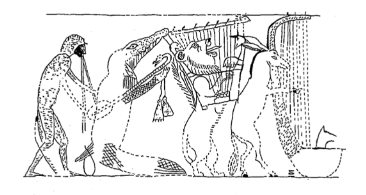
وكما يحدث فى أى موكب فى عالم الإنسان تماماً تتم مراسيم



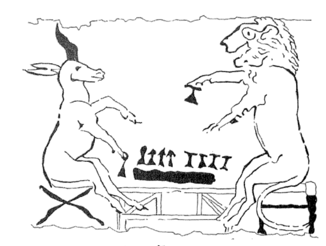
موكب حيوانى : اربعة كهنة من ابناء آوى.

العبادة هذه؛ ولا يكفى أن نفهمها كتشبيه ساخر. فهناك بشر اكثر تديناً بين الحيوانات. والكلب بوجه خاص يبدو شديد التدين والورع، ولكن البقرة والقطة أيضاً تقدمان الضحايا للحمار، وفى مرة أخرى تقف القطة والعنزة فى صلاة خاشعتين أمام فأر. وفى كل هذه الحالات تبدو جميعها متحلية بثياب الوقار. وتتصرف الحيوانات فوق مسرح هذه القصص الخرافية كما يفعل البشر فى العالم الكبير.

ويجوب موسيقيو مدينة بريمن البلاد طولا وعرضاً. فيجتمع الحمار والأسد والتمساح والقرد ويشكلون فرقة غناء متجولة بسبب مللهم رتابة حياتهم الحيوانية. ويعزف الحمار على القيثارة الكبيرة التى زين تجويفها الصوتى برأس حيوانى. أما الأسد فراح يزأر اغنيته على لحن القيثارة الصغيرة التى زينت اطرافها بأشكال حيوانية. ويدق التمساح بكل جد على العود الذى ينتهى عنقه الطويل برأس بطة منحن، بينما راح القرد ينفخ فى المزمار المزدوج.
ولاشك أن قصص الحيوانات العازفة على الآلات الموسيقية كانت كثيرة التداول فى مصر القديمة، وكانت ترسم على البردى، أو تصور على الاوستراكا أو كانت تنحت بأشكال صغيرة بارزة، وظهرت على طبق للتبرج فى بداية التاريخ فى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد، وكذلك على الأختام الاسطوانية وأختام الجعل، واتخذت لعبا للأطفال أو بدت فوق جدران المعابد وفى الحواشى المنحوتة البارزة، وعلى رؤوس الأعمدة، وظلت تقلد حتى العصر اليونانى الرومانى.
ويقول آخيكار الحكيم فى نصائحه: «لو كان للبيت أن يبنى بالصوت المرتفع، لبنى الحمار بيتين فى يوم واحد»؛ ولكن القرد والتيس يظلان أبرع راقصين. ولو شاهدنا فوق رؤوس أعمدتنا الرومانية أو على كراسى الجوقات الدينية قارع صاج كهؤلاء مختف فى احد الرسوم، فقد قطع رحلة «طويلة» عبر البحر الأبيض المتوسط.
الأسد والتيس يلعبان الشطرنج، ويجلس الأسد فوق مجثى بينما يعتلى التيس كرسى طى، وقد وضعت طاولة بين الاثنين مد فوقها اللوح مع أحجار اللعب. ونرى كلاً منهما وهو يسحب هيكلاً، بينما نشاهد الأسد وهو يتكلم، ولعله يضحك. ولانعلم أياً من لعبات اللوح المصرية الكثيرة اختار السيدان؛ ولكن المؤكد أن أمامها حجارة



فرقة غناء تضم حمارا وأسدا وتمساحا وقردا.



الأسد والتيس يلعبان الشطرنج.

مختلف بعضها عن البعض الآخر بشكل واضح، حجارة «سوداء» واخرى «بيضاء» ولكل منهما خمسة. وتبدو أشكال حجارتهما كما هو الحال لدى وجهاء القوم من العاج؛ أما اللوح المكون من خشب الأبنوس والملبس بالذهب فيشكل غطاء صندوق توضع فيه حجارة اللعب بعد الانتهاء من الجولات. وسيتضح فيما بعد من سيكون آخر الضاحكين، إذ رغم جلسة الأسد الملوكية فليس من الضرورى أن يكون هو الفائز فى النهاية، ومع ذلك فان هذا اللقاء السلمى بين حيوانين متنافرين بحكم الطبيعة هو صورة من صور العالم المقلوب.

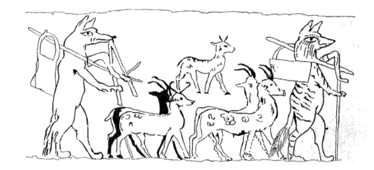
ولكن مصر القديمة تعرف كذلك زملاء لعب متآخين. فهناك صورة لقردين يجلسان متقابلين أمام لوحة اللعب. وإلى جانب المائدة يقرفص قرد صغير تضع أمه يدها بحنان على رأسه. وعلى قطعة أوستراكون نرى صورة قرد يلعب بينما يلسعه فى ذيله عقرب خبيث كان قد تسلل إليه. ولعله اخطأ فى اللعب فاستحق العقاب.

نجد منظر الرعاة هذا إلى جانب عدة موضوعات محببة فى القصص الخرافية على الطبق المصور نفسه. يرعى ثعلبان قطيعاً من الماعز. ويحمل القائد فى يده عصا الرعاة وعلى كتفه كيس الطعام، أما ثعلب المؤخرة فيحمل كذلك كيسا للزاد على كتفه بعصاً، بينما ينفخ عازفاً لحنه على مزمار مزدوج. وفوق العنزات الأربع المختلفة القرون يسير جدى صغير، وقد ضم فى الوسط بعناية ورأفة.

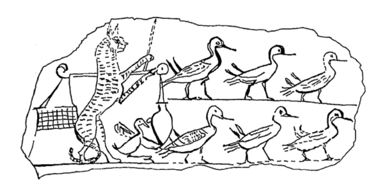
وتعكس الصورة علاقة الحيوانات فيما بينها، إذ ليس من الطبيعة فى شئ أن ترغب الثعالب فى رعاية الماعز، أو أن تنجح فى فرض سيادتها عليها. إن خصب الخيال الفكاهى يخلق سلاماً حيوانياً فردوسياً، تماماً كما يسود فى جنة المأفونين.

وهناك عدة اوراق بردى وعدد كبير من قطع الأوستراكا تقدم أحب موضوع قصصى خرافى كما يبدو: موضوع القطة التى ترعى الأوز. وفى هذه الصورة المرسومة على شظية فخارية من طيبة تسير القطة الراعية بشعور قوى بالواجب خلف قطيعها وتبدو حاملة عصا الرعوية وعلى كتفها قضيب حملت بطرفه ليقة الزاد وبطرفه الآخر جرة ماء، وتسير متجهة إلى المروج، وتسير الأوزات الموكولة بها فى صفين على خطين، الواحد فوق الآخر، بينما يدرج فرخ الأوز قريباً من قدميها.

وفى صورة موازية تحمل القطة الحيوان الصغير بحنان على يدها. ويبلغ قلب العالم حدا من التطرف بحيث تظهر أوزة وهى تهجم على القطة وترميها أرضاً؛ وتصب قطة



ثعلبان يرعيان قطيعا من الماعز.



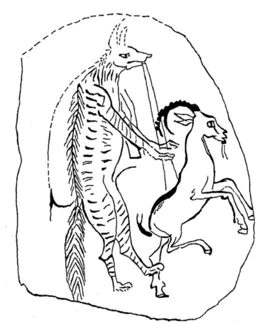
القطة ترعى الإوز.

صديقة على رأس القطة الملقاة ماء لإسعافها. وتزيد الألوان البهية من سحر هذه الصورة الجميلة.

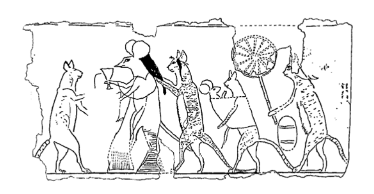
ويلعب الثعلب فى القصص الخرافية المصرية كثيرا دور الموسيقى، بينما يعتبر التيس راقصاً بارعاً. وكثيراً ما تظهرهما اوراق البردى والقطع المصورة الفخارية سوية، وكذلك بمجموعات كبيرة وكذلك مع قائد موسيقى من بنى الحيوان. وعلى هذه الشظية من طيبة يبدو الثعلب وهو يعزف على آلته المحببة، المزمار المزدوج. ويحمل على كتفه كيساً للزاد وربما كذلك قربة ماء. ويقفز الجدى أمامه قفزات مضحكة، ومن يدرى، لعله طلب الرقص كآخر أمنية له، لكى يجتذب الرفاق لنجدته بواسطة ألحان مزمار صاحبه، لأن الثعلب هدده بالموت. إن قصة الاثنين هذه قديمة، وقد رويت فى نهاية الالف الرابع قبل المسيح فى مصر ولاشك أنه زيد عليها زوائد كثيرة. ولم يتخل الخيال هنا أيضاً عن البهجة إزاء العالم المقلوب رأساً على عقب.

إن البهجة التى تثيرها فكرة هذا الرسم اليوم لاتقل عنها زمن نشوئها منذ ثلاثة آلاف وخمسمائة عام. ففى قصص اوراق البردى فى تورينو حفظ الدليل الشيق على روح الفكاهة المصرية القديمة بحيث يظهر فوق الصحيفة المصورة مع أمثلة أخرى على العالم المقلوب المعكوس: فنشاهد طائر سنونو يصعد سلما درجة فدرجة إلى شجرة طار واختبأ فيها فرس النيل. ويبدو أن ذا الكرش الكبير علق كيسه فى أعلى الشجرة يجمع فيه ما يقطف من التين، وإذا به يسمع وقع اقدام الزائر الخفيف السير. فمن منا لايذكره هذا التبديل فى الأدوار بالقول السائر فى مكلنبورغ: «البقرة، التى تضطجع فى عش السنونو» ومن منا لا يرغب بعد ذلك فى فك حبائل هذه القصة الحيوانية بكثير من المتعة والسرور.

وما يلائم فرس النيل اكثر من قطف التين فى الشجرة عصر الهريسة خلال المصفاة فى جرة الجعة. وتساعده فى ذلك خنزيرة أم؛ وتبدو وقد احضرت للجرة الثانية قصعة فيها هريس شعير جديد. ولكنها لا تظهر شديدة الاهتمام



الثعلب يلعب الناى والتيس يرقص.



سيدة الفئران بينما تزين قطة لها شعرها.

بعملها؛ بل إنها تلتفت نحو طفلها الذى تحمله مربية من فصيلة الثعالب بلفة قماش على صدرها. لعله حان وقت إرضاعه.

ويندر جدا أن تدخل حيوانات القصص الخرافية عالم البشر. ولكن صبياً نوبياً عارياً، ونعلم أنه طفل من ضفيرته الجانبية، يركع على الأرض ويرفع يديه طالبا الرحمة والعفو. اذ أن قطاً جلاداً يهوى عليه بالسوط. ويتم هذا العقاب الرسمى أمام المحكمة العليا، أمام الفأر. ويبدو الفأر وقد نهض عن مقعده ليشاهد تنفيذ الحكم ووقف على المنصة متكئاً على عصا تسبغ عليه علائم الوقار.

إن هذه الصورة الظاهرة على إحدى الشظايا ايضاً ليست فريدة، بل تظهر على قطعة اوستراكون مع تغيير فى الموضوع. إذ تحاكم قطة هناك أمام الفأر وينزل نوبى العقاب عليها بضربات من عصا. وفيما عدا ذلك تعقد الحيوانات محاكمها فيما بينها، فتقيد وتقاد أو تعاقب؛ وقلما ينجو أحد.

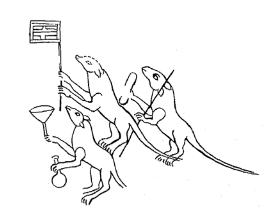
حرب القطط والفئران

بينما نجد الصور القصصية وقد انتقلت الينا جميعاً دون نصوص لها، فقد امكننا إلى حد كبير من الاحتمال أن نعيد تكوين قصة خرافية حيوانية مصرية قديمة بفضل الصور المتوفرة بين أيدينا: ونعنى بها قصة حرب القطط والفئران. وقد استمرت الآثار المجازية لهذه الخرافة من القرن الرابع عشر قبل الميلاد إلى القرن الثامن الميلادى إلى حد من الكثرة والبلاغة بحيث لايصعب أن ندرك كيف تسربت إلى نصوص لم تبق حية فى مصر حتى اليوم فحسب، وانما انتقلت من مصر كذلك إلى عدة اقطار مجاورة دونت فيها.

ومن الصور نتبين عدة مراحل للقصة: الفئران تهجم على قلعة للقطط، ويتشابك الفريقان عدة مرات فى معارك منفردة، وتخضع قطة يغلب الظن انها خادمة لقائد جيش الفئران، ولكن الفئران — كما تقتضى سنة الطبيعة — يخضعون فى النهاية لقائد القطط المنتصر. ومن مرحلة العالم المقلوب ترينا الصور قططاً فى خدمة الفئران، بينما ترينا صور أخرى اعتقال قطة ونفيها للخدمة فى المطبخ. ولكن نصر الفئران هذا كان موقتاً فقط.

القط والفأر يتبارزان. ويرتدى كل منهما فى يديه قفاز الملاكمة ويهجم على الآخر. وفوقهما يحلق النسر كحكم فى النزاع وفى مخلبه سعف النخيل. بهذا، وبصور مماثلة أخرى، يهيأ للثأر.





وفد من الفئران يرفع راية بيضاء يطلبون الصلح.



سيدة الفئران تشرب الخمر ، بينما تزينها قطة خادمة.

جيش من الفئران يقتحم قلعة للقطط. ويقف قائد الجيش على طراز فراعنة المصريين القدماء فوق عربة الحرب ويلقي بسهمه في وجه العدو. وشدت كلاب أمام العربة، بينما تتقاطع على جسمها جعبتان. وتهجم الكلاب المشدودة وهي تعوى في وجه العدو، الذى يولى الادبار فزعاً وخوفاً. ويتبارز جنديان من الفئران مع قطة بالسهام، بينما يهجم حملة الدرع على الحصن. ويتسلق فأر درجات السلم، بينما يحاول آخر تحطيم السور. وعلى اسوار القلعة ترفع القطط، مستعدة للتسليم، أيديها عالياً طالبة الرحمة والعفو.

وبينما تمضى المعركة فى استعارها ويبدو جيش الفئران على وشك الانتصار واذا بظهر الجبن ينقلب على المنتصرين.

ثم يتقدم وفد مؤلف من ثلاثة ابطال من الفئران ويقترب من قائد القطط الظافر. ويتقدم الفئران رافعين الراية البيضاء وفى أيديهم اطباقهم واكياسهم وعصاهم وخبزهم، وارجلهم تتحرك إلى الخلف بدلاً من الأمام فزعاً، ثم يعلنون أمام السيد البطاش استعدادهم للصلح. فعسى أن تقبل عطاياهم وتجازى بالعفو والرحمة.

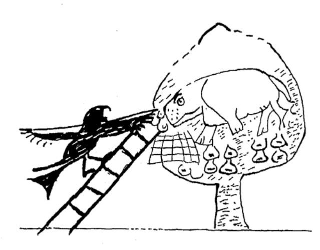
سيدة الفئران تتمتع بمركزها الظافر. وإذ تعتلى عرش الميدان، وترتدى ثوباً طويلاً أبيض متعدد الثنايا، وتمسك بيدها منديلاً وأزهاراً، نراها ترشف الخمر بمصاصة طويلة من جرة وضعتها قطة خادمة على ركيزة وراحت تعيد إملاءها من كأس آخر. ويرافق قط صغير الخادمة التى اتخذ ذيلها وضعاً يدل على الخضوع. وتقوم قطة وصيفة أخرى بتثبيت عقد سيدتها، بينما تلعب بطة صغيرة دور الحيوان المدلل.

وقال الهر للفأر «استمع إلى ما أقول جيداً: عندما تقترب مني، فستخدمك جميع القطط، حالما تمثل أمامى».

ويحيط بالسيدة الفأرة خدم طيعون ماهرون أثناء زينتها. وتجلس صاحبة العصمةفوق مقعد طويل وقد ارتدت ثوباً فاخراً كثير الثنايا. وتقدم لها قطة وصيفة كأساً من الخمر، بينما تزين أخرى شعرها. وتحضر مربية الأطفال الرضيع فى محمل قماشى إلى أمه، بينما تهم خادمة أخرى بأمر تجديد الهواء وتلطيفه بهزها مروحة من سعف النخيل.

«ولكن يا سيد الأغبياء، لايجدى هنا المواء».

ترجمة: محمد على حشيشو



فرس النيل جالسا فى شجرة، والسنونو يصعد سلما ليصل اليه.

باولا مودرزون - بيكر

أشهر رسامة ألمانية

بقلم سوسن علي

عندما اغتالها الموت لم يكن عمرها قد تجاوز الواحدة والثلاثين. كان ذلك منذ ستين عاما فى العشرين من نوفمبر عام سبع وتسعمائة وألف.

ولطالما كانت تلتهب يومياتها ورسائلها باحساس دفين راح يراودها بأنها لن تعمر طويلا: «إنى أعلم أن حياتى لن تطول. ولكن هل يبعث هذا على الحزن والأسى؟ أيكون العيد أجمل لأنه يدوم أكثر؟»

كانت الرسامة «باولا بيكر مودرزون» فى الرابعة والعشرين من عمرها عندما دونت مثل هذه الخواطر. وقد اعترفت من قبل أنها «أميل للأسى والاكتئاب منها للفرح والمرح». وهو ما نخرج منه بماكان يعترى شبابها من أصرعة نفسية.

ولعلنا نخطئ لو اعتبرنا فن «باولا بيكر مودرزون» فى مرتبة «الكمال المبكر» كماسبق لبعض مترجمى حياتها أن عرفوه. وإنما علة هذا الحكم المبتسر من جانب هؤلاء تكمن فيماتميزت به أعمالها المتأخرة من نظام مكتسب بالجهد وبناء صارم. والواقع أن لوحاتها الأخيرة كانت — على حد قول الفنانة — «منظمة» على نحو غريب. وهى لم تكن سوى رموزا لرؤيا متكاملة، من العجلة أن نفترض أنها كانت قد استنفذت طاقة الرسامة عن آخرها. وقد كانت الفنانة تتمتع بما سبق أن دعته بنفسها، قبل وفاتها بعام واحد: «البساطة المرتعشة». وكانت قد دونت هذه العبارة فى دفتر يومياتها الذى واظبت على ملء صفحاته؛ وهى التى لم تتهاون فى كتابة مذكراتها إلا بعد أن وجدت فى فنها الواسطة المباشرة للتعبير عن ذاتها. ومن باريس راحت تكتب إلى أهلها بينما تتأمل آخر أعمالها: «إنى لأعيش أسعد لحظات حياتى.» وأضافت تقول: «إن خلق الصيغة بأسلوب عظيم ليتطلب ألوانا بأسلوب يكافئه». وتحقق لها ما أرادت فى لوحاتها الأخيرة، التى لم تكن نهاية إنتاجها وإنما بداية مرحلة جديدة من الخلق.

غير أن «باولا بيكر مودرزون» لم تخبر فى حياتها مجرد لمحة من مجدها الفنى الذى تتمتع به الآن. بل أنه لم يتح لها أن تبيع من جميع ما أنتجت من لوحات أكثر من واحدة خلال عمرها بأكمله؛ وهى التى كانت مفلسة على الدوام، تقترض المال من أبويها وزوجها بغية شئ واحد: أن تحقق لنزعتها الفنية ما أمكن من الحرية. أما أولئك الذين ناصبوها العداء فى حياتها فقد اغتنوا من بيع لوحاتهم. وعندما عرضت على مواطنيها فى مدينة بريمن عام ١٨٩٩ بعض «دراساتها»، التى لم تكد أن تفصح بعد عن الثورة الجديدة المميزة لأعمالها الأساسية، قابلها النقد بسخرية مريرة. وما عبر النقاد بصفتهم حملة «إرهاصة الذوق السليم» سوى عما كان يدور فى خواطر الآخرين. والعجيب أن هؤلاء النقاد أنفسهم هم الذين عادوا واكتشفوا فى الرسامة موهبة رفيعة وقيما فنية أصيلة، ولكن بعد أن فاضت روحها. أما طيلة حياتها فقد عزلتها موجه النقد العارم عن بيئتها، بل حتى عن أقرب المقربين إليها. وعندما وافتها منيتها كانت لاتزال نكرة بالقياس إلى زوجها الرسام، الذى كان من أبرز الأعضاء فى جماعة الفنانين المقيمةب «ڤورپسڤيده»، تلك القرية الرطبة القريبة من بريمن. وكان بعلها — شأنه فى ذلك شأن أصحابه — يشبع ذوق العصر برومانسيته ومناظر المستنقعات والمراعى والفلاحين. ولعل هؤلاء الرسامين لم يفتقدوا إلى الحب، يسبغونه على ما يصورون، وإنما الخطير فى هذا الحب أنه جعلهم يصبغون أحاسيسهم الذاتية على ما يرون، وبذا تتلاشى قدرتهم على فهم واستيعاب خصائص الموضوعات فى حد ذاتها. وهكذا لم تعرف قرية الفنانين — «ڤورپسڤيده» — سوى «باولا بيكر مودرزون» التى كان لها مجال السبق والمبادرة فى الاتجاه نحو الموضوعية الفنية. وهى بذلك لا تتميز فقط — كمابينا — عن أهل الفن فى قريتها، وإنما أيضا عن معظم



باولا مودرزون – بيكر : أم وطفل (لوحة مرسومة بالفحم)

كبار رسامي تلك الحقبة. وفي ذلك يقول عنها أحد النقاد: «إنه ليبدو على موديلاتها أنها تصف أنفسها، فالقرويون والعجائز والأطفال ليسوا مجرد موضوعات للعرض من خلال فكر الفنانة المتفوق، وإنماهي تتحدث عن نفسها. وما الفن والفنان هنا سوى واسطة تتحول من خلالها حقيقة الانسان أوما عداه من أشياء، إلى لوحة . .» (هارولد زايلر فى كتابه عن «فرانتس مارك»).

ومن بين المثالين الألمان الذين عاشوا فى باريس فى أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي، وتجاسروا على أن يخطو — نفس الخطوة — نحو موضوعية الفن كان «برنهارد هوتجر» Bernhard Hoetger. ولعله الفنان المعاصر الوحيد لـ «پاولا بيكر مودرزون» الذى أكد لها تفوق إنتاجها. وهومن خلال وصفه لمقابلة له مع الرسامة يصور شخصيتها فى آن واحد: «كانت إنسانة تحب الحياة على مسئوليتها وتمضى فتستكملها، دون أن تفيد من أى موقف للحصول على مآرب أو امتيازات لشخصها. ولازالت تخطر لى مقابلتنا الأولى فى باريس عام ١٩٠٥. دق باب مرسمى. وكنت لا أحب الزيارات، إلا أنى عندما صحت «من هناك؟» وجاءنى الرد «سيدة ألمانية»، شعرت بالفضول. وما أن رحت أفتح الباب فى حذر، وأنا أرقب بسمعى ابتعاد خطوات الطارق، حتى رأيت إنسانة رهيفة القد تبتعد فى خطو رشيق. وحركتنى جاذبية هذه المرأة الشابة ورغبت فى أن أراها عن قرب. وناديتها زوجتى، وبعدها ببضع ساعات كنا نحتسى الشاى سويا. وراحت تروى. وكانت كلماتها تنضح بالنضج. كان باديا أن كل ما تقول نابع عن تجربة. وربما بدت عباراتها فى الظاهر غير موفقة، غير أنها كانت تشع بالدفء والبهجة وتنم عن تواضع وثقة بالنفس. وتكرر لقاؤنا بكثرة. والآن علمت أنها زوجة الرسام «أوتو مودرزون»، الذى يقطن ڤورپسڤيده. ولكنها لم تحاول أن تفيد من ذلك، وتغاضت مختارة عن أن تقدم نفسها على هذا النحو المريح. وكانت كلماتها تبعث فى نفسى باضطراد متزايد توترمن ينتظرشيئا. كانت تفكر فى بساطة وعمق. وما أعطته إيانا كان غنى وتميز. . .»

دامت هذه العلاقة أسابيع وأسابيع. ولم تذكر «پاولا بيكر مودرزون»، خلال ذلك، أنها كانت ترسم. فقد كان زوجها قد بعث بها إلى باريس لتتعلم فن الرسم. وهو أمر قابل للتصديق إذا ما قيست الفنانة بالمعايير التقليدية فى ذلك الوقت.

ويمضى «هوتجر» راويا أنه فى ذات مرة «انزلقت على لسانها هذه العبارة: لعلى رسمتها بالتأكيد على نحو مخالف! — ماذا؟ أنت تصورين؟» وتقول فى تواضع «نعم». نهضت لتوى ودلفت للمرة الأولى إلى مرسمها. وهناك عشت أعجوبة فى صمت وذهول وتعلقت عيناها بشفتاى. ولم أملك سوى أن أقول لها: «إنها جميعها لأعمال كبرى. فلتظلى مخلصة لنفسك ودعك من الذهاب إلى المدرسة.»

أما اللوحات التى صنعت فيمابعد مجد «پاولا بيكر مودرزون» فكانت قد خرجت إلى الوجود من قبل، وأخذت مكانها من إنتاج الفنانة. إلا أن حياتها إذ كانت مثقلة بالمطالب الفنية التى أخذتها على عاتقها كمصورة، فقد كادت أن تتفجر تحت وطأة النظرة التقليدية المتزمتة للبيئة المحيطة بها: سيدة وحيدة فى باريس، وفوق ذلك رسامة!

الناس يكتبون: عام ١٩٠٠. وتبتسم أيام تلك السنة لتقاليد العصر المتحجرة فلاتلبث علاقة الفنانة بوالديها وزوجها أن تتعكر. زوجها الذى حملت اسمه منذ عام ١٩٠٢. وفى رسالة لها إلى أمها — فى عام ١٨٩٩ — تقول الفنانة: «إن الشئ الوحيد الذى يستطيعه إنسان مسكين مثلى هو أن يعيش على هدى ضميره. فليس بيدنا غير ذلك. أما أن نرى استنكار أقرب أقربائنا لما نفعل، فلما يبعث حزنا كبيرا فى النفس. ولكنه علينا أن نظل ما نحن عليه. لابد من ذلك حتى نحتفظ بالقدر الذى نحن بحاجة إليه من احترامنا لذواتنا، كى نعيش هذه الحياة فى بهجة واعتداد بالنفس».

كانت الحياة عند «پاولا بيكر مودرزون» إلتزام بالواجب. ولما كان هذا الواجب مرتبطا بالفن متأصلا فيه، فقد زاد ذلك من صراعها مع عائلتها، وزادت السنوات من شأوالتصدع. أما أقرب الناس إليها فقد حكموا عليها بأنها فاشلة . . ولكنها تكتب إلى أمها فى ١٩ يناير ١٩٠٦: «سأصبح شيئا . . إلى أى حد هوكبير أوصغير، لست أدرى. ولكنى سأصير شيئا متبلورا فى حد ذاته.» ورغم ذلك لايصدقها أحد . .

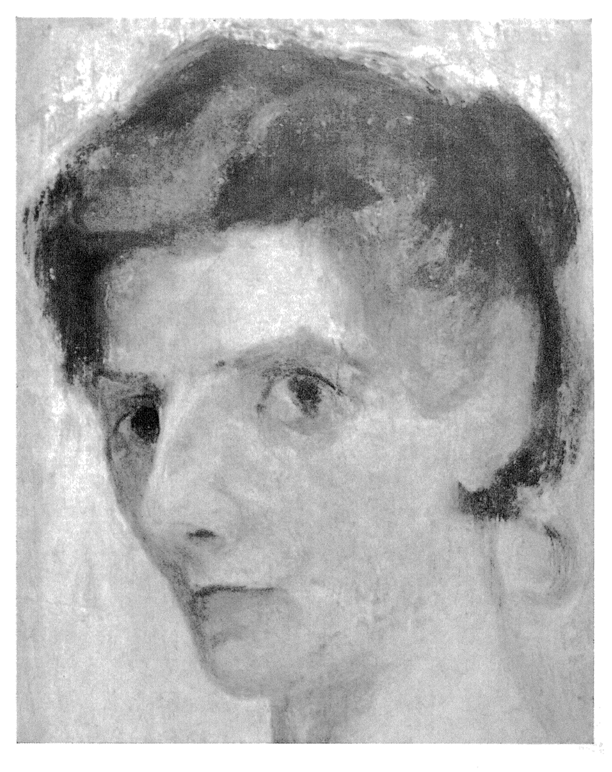
كان عليها أن تلقى أولى العقبات أمام موهبتها المبكرة فى دار والديها. فعندما عادت من رحلة قامت بها لانجلترا، وكانت لاتتجاوز السادسة عشرة، سألها أبوها عما تريد أن تدرس. وجاء جوابها بسرعة وتصميم: «أريد أن أصير رسامة!»

إلا أن أباها عارض رغبتها متعللا برهافة تكوين وحيدته، وبأنها لن تستطيع أن تتحمل مشاق المثابرة حتى تبلغ بفنها المستوى المطلوب. وعلى ذلك فقد ألحق «پاولا» بمعهد للمعلمات.

وما أن لبثت حتى تخرجت منه بعد عامين بدرجات

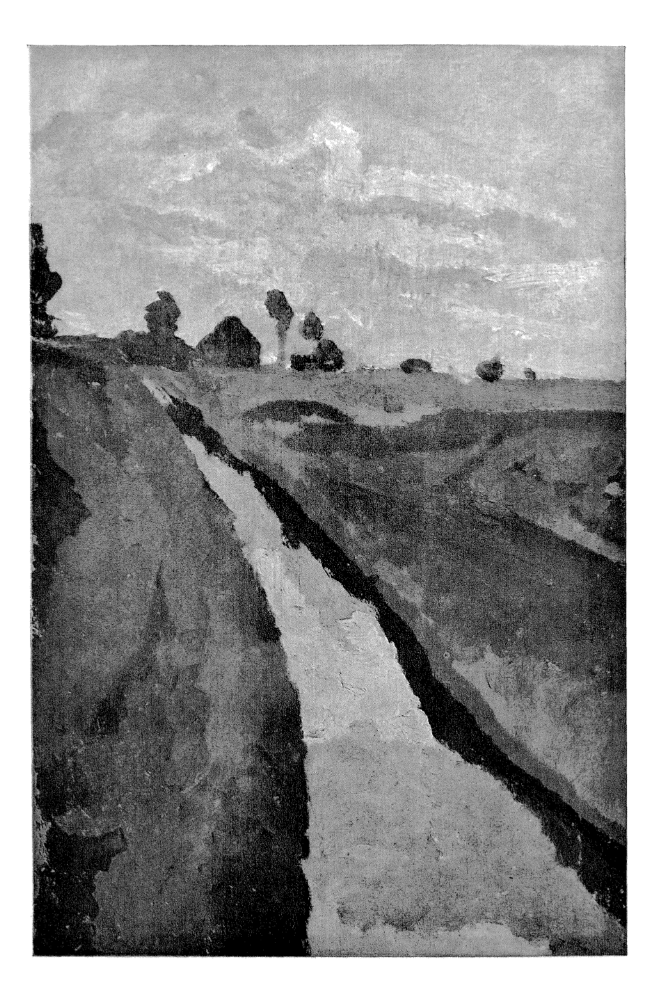


باولا مودرزون – بيكر : فتاة تحمل طفلا (رسم بالفحم)



پاولا مودرزون — بيكر : لوحة ذاتية (حوالى عام ١٨٩٨)

پاولا مودرزون — بيكر : خندق فى أرض مستنقعة (حوالى عام ١٩٠٠) ◀



متفوقة، وعادت تلح فى رجائها الأول حيث يهاودها أبوها هذه المرة. وفى برلين تبدأ دراستها الفنية. ولكن أسرتها تلاحقها برأيها الصريح فى عدم جدوى هذه المغامرة، خاصة إذا قيست بمهنة مدرسة حائزة على درجات تخرج متفوقة، وفوق ذلك فى ميناء آمن كـ «بريمن»!

وعندما كانت تعود الرسامة الشابة من برلين لتقضى عطلتها الدراسية مع أهلها فى بريمن، كانت تأخذ بجماع قلبها ألوان الأرض المترامية أمام المدينة، ومنظر السماء مكتظة بأبراج السحب، ومشاهد المراعى والمستنقعات. عندئذ كانت تهبط فى قرارة نفسها أبدية من الأحاسيس والانفعالات . .

وترحل «پاولا» للمرة الأولى إلى «ڤورپسڤيده». ومن خلال هذه القفزة إلى أحضان الطبيعة تتفجر منابع الخلق فى حياتها وفنها. وتكتب «پاولا» بحماس فى دفتر يومياتها: «ڤورپسڤيده! يا نغم الأجراس المتحدر! ياشجر التابول والصنوبر ومرتع المراعى القديمة. وياهذا المستنقع البنى الجميل، وأى بنى شهى! والقنوات بانعكاساتها السوداء، سواء كالقار. وأيدى المناجل بأشرعتها الداكنة. إنها لأرض العجائب، أرض الآلهة!». ولم تجذبها مدينة بريمن الساحلية بأقل من هذا القدر. إذ سرعان ما سحرتها خنادق المدينة ومايحيط بها من تلال تغطيها الأشجار والشجيرات، وكأنها الأكاليل. هذا عدا عن كاتدرائية الثغر وابراج كنائسه، ودار العمودية، وشاطئ نهر الـ «ڤيزر». ولكن الفنانة التى ولدت فى درسدن لم تتحول مع ذلك إلى إحدى بنات بريمن(!) مع أن فنها يعد فى التاريخ مساهمة قدمتها بريمن لتطوير الفن الغربى الحديث!! وبذا تعد الفنانة أول إمرأة ألمانية تحقق بإنتاجها مكانة أوربية رفيعة. ولقد أكدت ذلك باريس، وهى التى تمنح عن حق مثل هذا التكريم.

بعد أن فرغت من دراستها فى برلين ذهبت إلى ڤينا حيث أقامت هناك بعض الوقت. وأتبعت ذلك برحلة إلى النرويج، ثم جاءت أول زيارة لها لباريس فى مطلع شهرينابر عام ١٩٠٠. وعن هذه التجربة تكتب فى دفتر يومياتها: «رحلت سبعة عشر ساعة، والآن هأنذا فى خضم هذه المدينة الكبيرة. كل شئ يعدو ويندفع من حولى فى جو رطب مشبع بالضباب. وقذارة كثيرة كثيرة، عميقة متوغلة العمق. وأحيانا ما يقشعر بدنى. فكما لوكنت بحاجة إلى ما يفوق قواى لأعيش هنا، بحاجة إلى قوة بهيمية. ولكن ذلك يراودنى أحيانا فقط. وفى أحيان أخرى تشرق السعادة داخل نفسى، تشرق فى صفاء ورقة. وأحس عالما جديدا ينتفض فى داخلى . . إنى أحب الفن. أركع وأنا أخدمه، ولابد أن يصبح هو أيضا لى . .

وتكتب إلى أهلها: «إن باريس تطبعنى عامة بطابع الجد. فهنا توجد أشياء كثيرة محزنة. أما ذاك الذى يرى فيه الباريسيون ما يدعو للمرح، فهو أشد ما يستجلب الحزن. إنى لأتوق أحيانا إلى نزهة على شاطىء مستنقع . . !» (١٩٠٠/١/١١)

ولإن كانت قد واجهتها «ڤورپسڤيده» بالطبيعة، فقد جابهتها باريس بالإنسان. وتنصت فى البداية إلى سريرة نفسها؛ وتحس إرادة ممزوجة بالحلم، وتدرك أن خدمة فنها بانكسار وتواضع لن يهبها الصيغة والشكل الذى تبحث عنه. إذن فعليها أن تستجلبه عن طريق الإضاءة الواعية للأنا. لايكفى مجرد الوجود الغرزى اللاواعى. وتكتب مرة أخرى فى دفترها: «لو استطعت أن أرسم فقط! منذ أربعة أسابيع كنت أعرف تماما ما أريد. كنت أراه أمامى فى داخلى، وأمضى حوله كملكة، حتى لتملكتنى السعادة. والآن هاهى الحجب تسقط من جديد وتغل عنى فكرتى.» كان هذا فى شهرمايو عام ١٩٠٠.

أما الرسامون الذين أعجبوا بفن «پاولا بيكر مودرزون»، أثناء إقامتها الأولى فى باريس، فقد خيم عليهم النسيان. وعندما عاودت زيارتها لمدينة السين فى عام ١٩٠٢ راحت تضع لوحة ثلاثية الأجزاء لـ «كوت» Cotte فى مقابل عارية «مانيه» Manet الزنجية، ولوحات «زولوآجاس»، الأسپانى، التى توضع فى مصاف روائع رنوار. فقط «روردان» Rodin هو الذى تعترف به كـ «أعظم الكبار». وفتح لها «ريلكه» الشاعر الألمانى باب «رودان» ببطاقة دون عليها بالفرنسية: «زوجة رسام شهير» — ولم يذكر أنها كانت مجرد رسامة! — ولاتتفتح عيناها إلا فى عام ١٩٠٥، حين تتعرف على «هوتجر» وتكتشف لذاتها جوجان وسيزان الذى قال: «الطبيعة فى الأعماق أكثر منها فوق الأسطح». ولعل هذه العبارة لتصدق أيضا على فن «پاولا بيكرمودرزون». فهى لم تقف فى مواجهة الطبيعة وإنما كانت على اتحاد عميق بها.

وتغير باريس — القطب المقابل — ما سبق أن أصدرته الفنانة من أحكام شاعرية عن «ڤورپسڤيده». ويحدثنا عن ذلك «هوتجر» بقوله: «قضينا سويا أياما جميلة بالقرب من باريس، فى «بير» Burs. هناك قطفنا زهور الحياة الهادئة، ورأينا مطلع الصيف، وسمعنا النحل الطنان. وكثيرا ما كانت ترفع يدها وتغطسها مع الورود فى زرقة السماء؛ ثم تضحك. لقدصارت اليد ومشاعرها أكثر حركة».

أماهى فقالت شيئا آخرتماما: «الهواء فوق مهبط المستنقع، الفلاحون، أشجار التامول، الأمهات، الأثداء، الأجساد، الأطفال. عجيب، كم هى اليد ثقيلة على اللحم، على بنى الانسان، على التربة . . على أولا أن أفعل كل ذلك، ثم بعدها على أن أفعل ما لابد أن أفعل.» كانت تعنى الرسم فى أحجام كبيرة، والتشكيلات الحرة.»

ولعل هذه قرينة جديدة على أن منيتها التى جاءت مفاجئة قد قطعت عليها رغبتها فى أن تحلق بفنها فى مجال كانت تحلم به . .

*

كان كل من باريس و«ڤورپسڤيده» يشكل محطة رئيسية على طريق فنها . . «عندما يأتى الربيع لا بد لى من أن أجلس على شاطئ المستنقع. والمساء يكون جميلا عندما تشع الأشياء من باطنها.» هكذا راحت تحدث «هوتجر». ولكنها باريس التى وهبتها غمرة السعادة بالتقدم. «كل منا يصنع ما يستطيع ثم يضطجع بعدها لينام. وعلى هذا المنوال يحقق الواحد منا شيئا فى يوم ما . .» بضع كلمات كتبتها فى شهر أغسطس عام ١٩٠٦ ضمن رسالة لاتخلو من تأثر وانفعال، كانت قد بعثت بها إلى أسرتها المتبرمة.

وفى صيف ١٩٠٧ تعود «پاولا» إلى «ڤورپسڤيده». فقد وجدت أن ما أنتجته من أعمال فى باريس راح يطفح عليها برودة ووحدة وفراغ. وتعترف لـ «هوتجر»: «أردت أن أنتصر على التأثيرية بأن أنساها. ولكن عن طريق هذه المحاولة هزمت أنا نفسى. علينا أن نعمل بالتأثيرية المهضومة المستوعبة». وأخيرا تقول له: «ليس على الانسان سوى أن يبتهل ويبتهل دائما من جديد: أيها الرب الكريم، اجعلنى تقيا حتى أدخل الجنة». كان الذى يدور بخاطرها هو «براءة المستقبل».

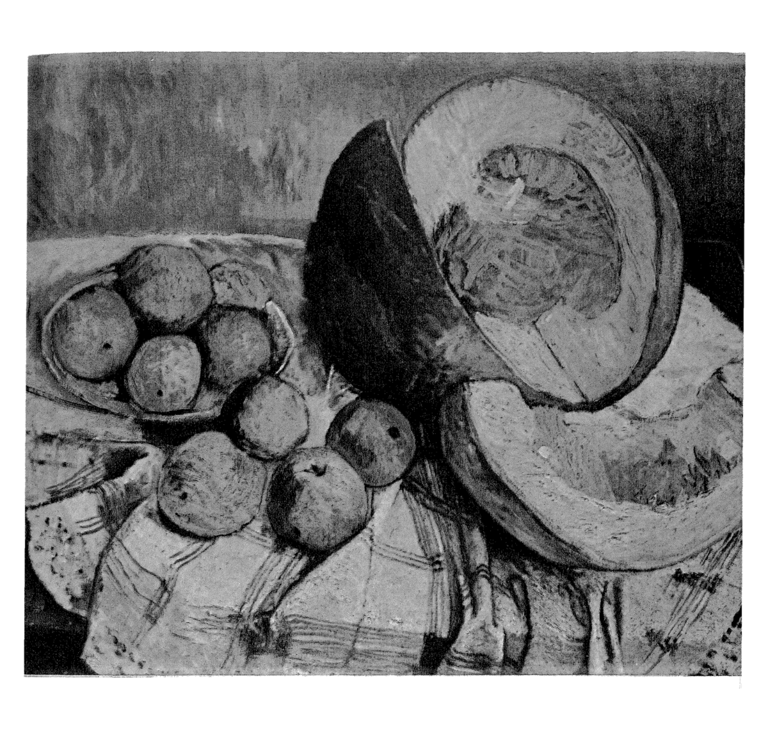
وبدلا من أن تتحقق لها خططها . . جاءها الموت. كانت قد وضعت طفلة فى ٢ نوفمبر ١٩٠٧. وسار كل شئ على خيرما يرام. حتى إذا ما حل ٢١ نوفمبر من نفس العام جاء أخوها الطبيب «كورت»، طبقا لنص رسالة من أسرتها: «يعدو بدراجته التى ارتفع نفيرها من بعيد على الطريق الزراعى، وراح ينعكس فى مرح من غرفة الأم الحديثة الوضع. وفحصها «كورت» مرة أخرى بدقة ثم أعلن قائلا: فى استطاعتها أن تنهض. وسارعت الممرضة تعينها على ارتداء ملابسها. وسارت مرتكزة على زوجها وشقيقها، متجهة بلاعناء نحو غرفة الجلوس. وهناك أزيح مقعد وثير بمساند حتى منتصف الغرفة، حيث جلست عليه فى غبطة، وكأنه عرشها. والرجلان على يمينها ويسارها. كانت الطفلة قد شربت لتوها غذاءها وشبعت. وكان هنالك امتلاء باهر بالغذاء. وأوقدت كل الشموع فى كلتى الثريتين كما فى عيد الميلاد . . «آه . . أى بهجة تغمرنى! أى بهجة تغمرنى! وفجأة يثقل قدماها، وبضعة أنفاس متحشرجة. ثم تقول فى صوت خفيض: «يا للخسارة . .» وتموت.»

وهناك فى «ڤورپسڤيده»، فى مدفن كنيسة القرية، حيث أرادت هى أن يكون مثواها الأخير، لازالت ترقد پاولا بيكر مودرزون. ومن فوق قبرها يعلو تمثال من صنع صديقها «هوتجر»، يرمز إلى طاقة حياتها التى صارت رمادا: إلى أم شابة، عيناها موجهة نحو السماء، وطفلتها فى حجرها.

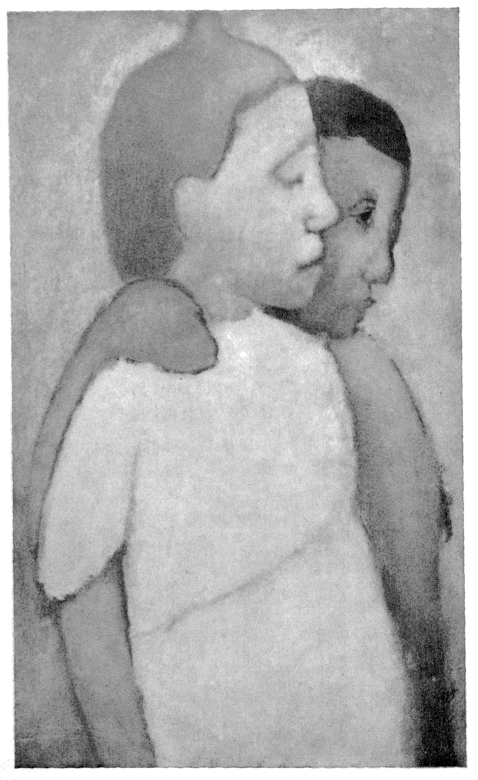
*

ليس من الصعب الوقوف على مكانة پاولا بيكر مودرزون الفنية. فهى عندما تخلصت من التعبير الملتزم بالموضوعات، وهو الأسلوب السائد فى محيطها الفنى بـ «ڤورپسڤيده»، وحين صار كل من اللون والشكل يمثل إشكالا بالنسبة لها، لأنها قد وضعا «الأسلوب القديم» نصب أعينها، كانت الرسامة قد وطأت عالما جديدا، وحققت فتحا فى مجال التصوير. كانت قد «هضمت» الانطباعية، وراحت تمحص آراء هذا الاتجاه وما يعرضه من مظاهر الطبيعة بعد أن يخلع عنها لباس الموضوعات، وتطوعه لأغراضها الفنية. أما سيطرة الانطباع الحسى الخالص على الانطباعيين فتقلله هى بغلالة روحية تنفذ إليها من موضوع الرسم، الذى يقدم ذاته. ومن هنا أصبحت پاولا بيكر مودرزون سليفة المدرسة التعبيرية، التى ظهرت بوادرها — دون أن تعلم عنها شيئا — فى دريسدن، فى نفس الوقت، تحت عنوان جماعة القنطرة «Brücke» الشهيرة، والتى تضم الرسامين كرشنر E. L. Kirchner، وهيكل Heckel، وشميت روتلوف K. Schmidt-Rottluff، حيث انضم إليهم فيما بعد بيخشتاين M. Pechstein ومولر O. Müller.

وعندما تختم پاولا بيكرمودرزون إقامتها الثانية فى باريس تحاول أن تقدم حسابا فى دفتر يومياتها — بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٠٢ — عن تطور أسلوبها الفنى. ونلمس تدقيقها فى اختيار العبارات من خلال تعثر مجرى الكلمات. إن دورها يتحقق من خلال حدسها الباطن: «إنى أرى أشياء كثيرة وأقترب — صدقنى — من الجمال فى قرارة نفسى. فى الأيام الأخيرة عثرت على كثير من الأشكال وأدرتها فى



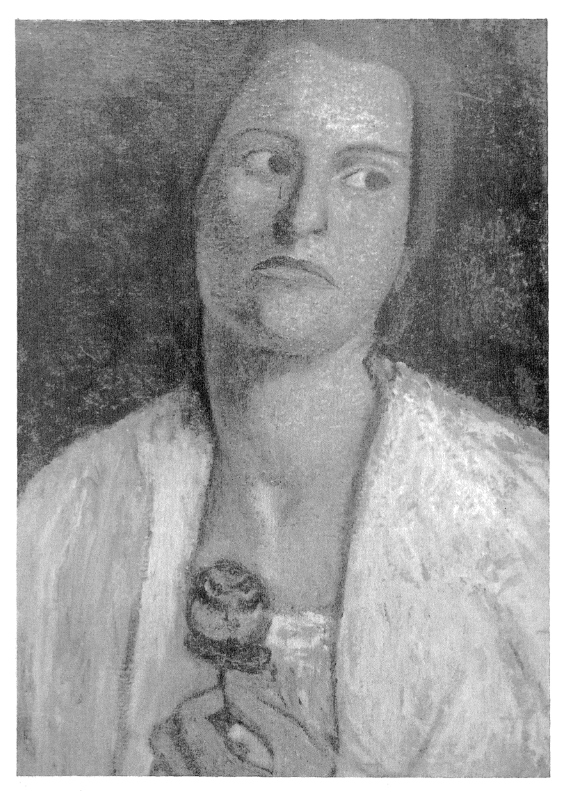
باولا مودرزون — بيكر : طبيعة ميتة (عام ١٩٠٥)



پاولا مودرزون – بيكر: فتاة وصبى (حوالى عام ١٩٠٣)



پاولا مودرزون – بيكر : جزء من پورتريه كلارا ريلكه



پاولا مودرزون – بيكر : لوحة تمثل كلارا ريلكه – فستهوف ، زوجة الشاعر الكبير راينر ماريا ريلكه (عام ١٩٠٥)

خلدى. لقد كنت حتى الآن غريبة تماما على الفن الاغريقى. كان فى مقدورى أن أراها جميلة فى حد ذاتها؛ ولكنى لم أستطع أن أجد أى رباط يوصل منها إلى الفن الحديث. والآن وجدت هذا الرباط، وهو ما يعنى تقدما، فيما أعتقد. إنى لأحس بقرابة باطنية بين الفن الأغريقى — والمبكر منه بالذات — والفن الغوطى، وبين هذا الأخير وإحساسى بالصيغ والأشكال.

إنه لأمر رائع أن يكون الشكل فى غاية البساطة. ومنذعهد بعيد وأنا أحاول أن أصبغ على الرؤوس التى أرسمها بساطة الطبيعة. والآن، ها أنذا أحس بعمق كيف يمكننى أن أتعلم من رؤوس الفن الإغريقى. كيف كانت ترى كبيرة وبسيطة. جبهة؛ عينان؛ فم؛ أنف؛ وجنتان؛ ذقن؛ هذا كل شئ. إنه ليبدو فى غاية البساطة، ولكنه مع ذلك كثير، كثير للغاية. كيف يضم مثل هذا الفم الاغريقى بهذه البساطة فى مساحاته. وعندئذ أشعر بمدى حاجتى أثناء الرسم إلى التنقيب فى الطبيعة عن الكثير من الأشكال والتقاطعات الغريبة. إن إحساسا يراودنى بأن الأشياء تزيح بعضها البعض عن طريق التداخل والتراكب. وماعلى سوى أن أبرز ذلك وأنسقه فى تبصر وعناية. إنى أريد أن أرسم المزيد فى ڤوربسڤيده . . وأعتقد أن إقامتى هنا قد أفادتنى إفادة كبيرة . .»

كانت پاولا بيكر مودرزون قد رسمت فى باريس عددا كبيرا من المناظر ودراسات الشوارع. وكان الاتجاه السائد يميل إلى إهمال هذه اللوحات، شأنها فى ذلك شأن ماجاء بعدها. ومنذ المقال الذى دونه «جونتر بوش» عن الفنانة لم يعد هنالك من شك فى مكانة رسومها السريعة بالنسبة لمجموع أعمالها.

ومن بين قرابة ألف لوحة من هذا النوع، خلفتها الفنانة، لانجد واحدة كاملة، على حد قول ماكس فريدلاندر. ويكتب جونتر بوش فى دراسة له بعنوان: الرسوم التخطيطية لپاولا بيكر مودرزون، بريمن، ١٩٤٩. مايلى: «. . . إن الصيغة الفنية ودرجات تحقيقها، وإمكانية تحولها على ما ستصبح عليه فى المستقبل، كلها تمثل المئات من دراسات أجساد الموديلات ومناظر الطبيعة، كما تمثل دراسات للأشخاص، والرؤوس، والأيدى، فضلا عن الخطوط الكروكية السريعة، والأخرى التكوينية التفصيلية، التى لا بد لنا من أن نعدها فى تتابع متماسك منتظم قبل البدء فى رسم أى لوحة كبيرة. وقد أرادت الفنانة أن تستبعد من فنها كل صدفة أو ارتجال، محاولة أن تصعد باضطراد فى مجال تبسيط الشكل والمضمون. وإن كل اختصار فى لوحاتها ورسوماتها التخطيطية لم يكن نتيجة انطباع تأثيرى عابر أو تلقائى، وإنما نتيجة جهد متصل من أجل النفاذ إلى أعماق الأشياء.»

ولقد أسهمت پاولا بيكر مودرزون بريشه ألوانها أكثر منه بقلم رسمها فى إعادة ربط الطاقات الفنية التى أدت إلى ثورة «التعبيرية» فى ألمانيا.

وبعد وفاتها اشتهرت أعمالها بسرعة كبيرة، خاصة بعد أن سلطت الأضواء على آثارها الخالدة. وكرم كل من «برنهارد هوتجر» و «لودڤيج روزيليوس» ذكرى الفنانة بإطلاق اسمها على أحد البيوت فى شارع بوتشر الشهير ببريمن. وفى هذه الدار توجد أهم أعمال پاولا بيكر مودرزون، من رسوم تخطيطية ولوحات بالألوان.

وقد بكى الشاعر الألمانى الكبير «راينر ماريا ريلكه» عظمة هذه الفنانة، التى لم يتعرف على تفجر موهبتها إلا بعد أن غادرت الحياة، فى «قصيدة جنائزية» يقول فيها:

صرت صغيرة طفلية الايمان فى صلاة متحرقة
حتى تصيرى كبيرة. والآن حقا
كأن ظلك يحتوينا
فدوما ستنمو استحالة الأشياء
وكل الخواء من حولنا.
الناس يمضون عبر النهار كأطياف أحلام
وكأنهم لا بد أن يمسكوا أنفسهم بعنف
حتى لايرونا
فى صمت عميق التعرف
وجوههم الحقة.

ترجمة: مجدى يوسف

في زمن ما...

بقلم ماري لويزه كاشنيتز

لامفر لأحد من أن يذوقها فى أى وقت ما وعلى أى نحو. وسواء كان الواحد منا لايزال حدثا أولم يعد صغيرا على الاطلاق، فلابد من أن يذوقها.

انت تسأل: لابد أن يذوق ماذا؟

وأنا أقول لك أن الوجود الانسانى مأساة.

وأسترسل فأقول أن أحد معارفى كان قد تجاوز الثلاثين من عمره عندما ذاقها. وكان يعد نفسه لامتحان القبول فى سلك الوظائف القضائية، بينما يؤدى فترة تدريبه فى مكتب موثق للعقود كان صديقا لوالده. وقد تميز هذا الحقوقى الشاب بتفكير سطحى، وخيال جاف، ورغبة فى الحصول على نجاح مهنى سريع.

وفى ذات يوم تلقى صاحبنا من الموثق العجوز شرحا لحالة طازجة تدور حول تركة سيدة ماتت فى سن الأربعين تحت ظروف غريبة. وكان قد وكل هذا الموثق بادارة تلك التركة. وعندما سأل صاحبى عن سر وفاتها أجابه الموثق: بسبب الجوع. ولعلك لن تصدق خاصة إذا علمت أنها من بيت موسر. ومضى يقول: كنت أعرف أباها. كان موظفا حكوميا مستقيما، ولو أنه لم يخل من أطوار غريبة. فمع أن ابنته كانت تحسن الرسم إلا أنه لم يسمح لها بأن تلتحق بأى معهد للفنون، وإنما كان يستحضر لها المعلمين فى الدار. وهكذا لم يكن لها أى صلة تذكر بالحياة الاجتماعية. وعندما توفى والدها منذ قرابة العشر سنوات كان فى مقدورها أن تدرس وأن تقوم بالرحلات والأسفار كما تشاء غير أنها لم تفعل، وكأنها طائر لم يعد يغادر قفصه مع أن بابه قد صار مفتوحا. «إذن، فهى لم تصب تماما» هكذا قال صاحبى. وأجابه الموثق: «أغلب الظن كذلك». ثم أضاف: «وهى لا بد أن تكون قد خلفت عددا كبيرا من اللوحات التى قد تساوى شيئا. وعلى أى حال فلابد من جرد هذه اللوحات حسب ترتيبها الزمنى، وبغض النظر عن قائمة الأثاث المتنقل. فعليك بالتوجه إلى هناك، ولعلك ستنتهى من الجرد اليوم أو غدا، فإذا ما فرغت منه خابرنى تليفونيا».

واستلم صاحبى مفتاح الدار، كما اصطحب معه كمية من الورق، ومضى نحو سيارته الصغيرة فأخذ مكانه منها وراح يسوقها عبر شارع «روت دورن» — الشوكة الحمراء — ثم شارع «ڤايس دورن» — الشوكة البيضاء — وعندما سأل فتاة صغيرة السن عن الطريق احمرت وجنتاها، وعدل هو من رباط عنقه. كان يوم رائق من أيام شهر مايو (أيار)، وراح يرتسم فى مخيلته ما ينتظره فى المدينة الصغيرة من حياة وانتصارات. ولا بد لى من أن أؤكد هنا على أنه فى اللحظة التى وطأ فيها تلك الدار كان راضيا تماما عن نفسه، وأن حالته النفسية لم تتغير بعد أن فتح مختلف الأقفال المعقدة ودلف إلى دهليز الدار. ولم يجد دار الفقيدة على ما كان ينتظره لها من وحشة وإهمال. ففى غرف الطابق الأسفل وجد مكتبة منظمة، بينما كان الأثاث مستهلكا عن آخره ولم يعد له قيمة تذكر. أما الطابق العلوى فكان المشهد فيه مختلفا، إذ اختلط الحابل بالنابل على نحو سافر، مما يدل على أن الفقيدين كانا يستعملان كافة الغرف للعمل. وكانت اللوحات التى تحدث عنها الموثق معلقة على الحائط، وإن يكن فقط جزء منها، أما معظمها فكان بلا أطر، فهو إما موضوع على حوامل أو مصفوف فوق بعضه البعض وقد ارتكز على الأرض واتجهت سطوحه المرسومة نحو الحائط. وكان الجو معبقا برائحة ألوان زيتية رطبة بعثت بنفاذها ونقائها رغبة العمل فى صاحبى. وإذ به يلاحظ على اللوحات أرقام السنوات، ويقرر أن يسجلها حسب أرقام تلك الأعوام. وراح يخرج من أكبر الغرف مساحة، وهى التى كانت تنام فيها الرسامة بكل تأكيد، كافة قطع الأثاث تقريبا، ثم جعل يرص اللوحات الحالية من أى برواز، وكذا تلك المزينة باطار فيضعها هى الأخرى مرتكزة إلى أرضية الغرفة أو فى الأماكن المخصصة لها.

وما من لوحة خلت من تاريخ رسمها؛ ولم يعثر فى كل سنة على أكثر من لوحة واحدة، ومع ذلك مانقص عام واحد. بعد أن انتهى صاحبى من ذلك وقف فى منتصف الغرفة، وجعل يزيل الغبار عن أصابعه بأحد المناديل، ثم راح يجفف العرق من على جبينه وقد سرح بعض الشئ. ومضى يحصى اللوحات بينما تبين له أن معظمها يصور شخص الرسامة. أما أن هذا التعريف كان ينطبق فى ذات الآن على القلة الباقية من اللوحات فهو ما لم يكن قد اتضح له بعد. ولعلى لم أذكر أنه كان على دراية محدودة بالفنون الجميلة، ومن ثم كان ينظر إلى اللوحات وكأنه طفل ساذج. ومالبث أن أخرج من حقيبته ورقا وقلما، ثم جلس على صندوق عتيق لم يكف بعدئذ عن إزاحته. ونظر إلى ساعته قبل أن يبدأ بأقدم «بورتريه». وإذ كان المجموع ٢١ لوحة فقد قدر لكل منها أن تستغرق منه ٣ دقائق، وبذلك يفرغ منها عن آخرها فى ظرف ٦٣ دقيقة. بل وحتى لو أدى به الأمر لأن ينهض بين آن وآخر ليدخن لفافة أويستنشق بعض الهواء المنعش من النافذة، فقد آلى على نفسه أن يفرغ فى حدود ساعة ونصف.

إلا أنه بوغت عند اللوحة الأولى بتعطيل لم يكن فى حسبانه. فلاشك أن الفقيدة كانت على قدر كبير من الشباب والجمال عندما صورت نفسها فى تلك اللوحة. غير أن ضيقا ألم بصاحبى إذ هى لم تعرض ذاتها كشابة حلوة أنيقة الثياب على غرار صورة جدته المعلقة بغرفة الطعام، فوق خزانة «الدرسوار» فى بيت العائلة. ولطالما أعجبته نظرة جدته التى بدا — على مابها من مسحة حزينة وعدم تحديد — منطلقة نحو أبعاد مجهولة، بينما راحت أصابعها تعبث بعقد صغير من اللؤلؤ، كان هدية بعلها إليها بمناسبة زفافها. وكانت جالسة على مقعد بدا واضحا أنه من طراز لويس السادس عشر، وإلى جوارها مائدة صغيرة انتصب فوقها إناء به ورود لايخطئها راء، فهى من نوع «مارشال نيل».

بيد أنه تبين لصاحبى أن لوحات عميلته لم تحو أى قدر من هذا المحيط السار. فسواء كانت جالسة أو واقفة فان ثيابها فى كلتى الحالتين من نسيج خشن قبيح، وخلفية لوحاتها قد طليت إما بأسود أو أبيض بارد، وهى أحيانا ماتبدو كبحيرة من نار أوكأشعة متعرجة شديدة الاختلاط بينما أطل منها على الزائر رأس الفقيدة وكأنه يتعذب. وقد ظهر فى خلفية اللوحة الأولى منظر قبيح من واقع المدينة يحتوى على عداد غاز وجدار علوى غير قابل للاحتراق وخطوط حديدية عالية، وما شابه ذلك من تفاصيل لا يرى منها شيئا من خلال نوافذ دار الفقيدة. وهز صاحبى كتفيه وهو يدون فى قائمته: صورة ذاتية بها عداد غاز — وأراد أن يمضى لما بعدها إلا أنه ظل جالسا يحملق فى الفتاة وهى بدورها تحملق فيه، على الأقل بأحد عينيها اللتين بهما حول، وبابتسامتها التى انحرف لها فمها. وقال فى نفسه: «يالها من مجنونة. ما لها وما لى!». بيد أنه لم يكن من الثقافة بمكان بحيث يعلم أن من يصور ذاته ينظر إليها فى المرآة.

وفى اللوحة الثانية رفعت المجنونة جمجمة صغيرة فى يدها وراحت تحملق فى عينيه بنفس النظرة الثاقبة، وبعينيها الاثنتين هذه المرة! وفى اللوحة الثالثة، التى خلت من أى إطار، لم تكن الفتاة الشابة وحدها بل معها رجل اختفى نصفه وراءها وبدا فى الصورة كشبح قريب من تمثال آدم الذى لم يخلقه الله بعد، والموجود فى مدينة «شارتر» (الفرنسية)، حيث لايعرف صاحبى عنه شيئا فهولم يسبق له أن زار «شارتر». وكان الشعور الذى زاوله بصدد ذاك الشبح يتسم بسذاجة بالغة قوامها غيرة وغضب أعمى. وكتب بخطه الذى كان آنذاك انسيابيا جميلا: صورة ذاتية رقم ٣، بينما كان يفكر فى غضب عما يريد ذلك الشخص، فهى لم تغادر الدار مطلقا، ومع أنها قد صارت عجوزا بل وماتت جوعا إلا أن هذا لم يكن يعنى صاحبى فى شئ. وإنما الذى كان يعنيه بل ويطير بصوابه من لوحة لأخرى هو تلك النظرة الموجهة إليه، أو ذلك السؤال — من أنت؟ — الذى كانت توجهه الرسامة لنفسها، والذى كان صاحبى يسقطه مباشرة على نفسه.

وعندما تطلع صاحبى إلى ساعته قبل أن يبدأ باللوحة الرابعة كانت عقاربها تشير إلى ساعة متاخرة من العصر تنتمى إلى وقت راحته. غير أنه كان قد راح فى غيبوبة من أحلام اليقظة وبطأت حركته، وهو الأمر الذى لم يخبره منذ طفولته، والآن إذ به يهيب بنفسه أن تعود إلى النظام، وينهض من توه فيزحزح الصندوق إلى الوراء. ولقد أثرت فيه صورة الخفافيش التى تحوم حول الوجه المعوج فى اللوحة الرابعة، حيث تصور الرسامة فيها نفسها، أيضا هذه المرة. وتذكر كيف أنه أحس مرة بالرعب عندما أفزع سربا كاملا من الخفافيش بينما كان يقوم برحلة استكشافية فى جو مطير مغبش بالظلمة. ولم يخطر له أن الرسامة قد استعانت بهذه الحيوانات المقززة ذوات الأجنحة الملساء كى تعبر عن رعب آخر أبعد غورا. وعلى أى حال فقد أحس برباط مايشده إليها وراح يرى نفسه فى ملامح الصبا التى ارتسمت على صاحبة الوجه ذى الخفافيش الحائمة من حوله. ولم يلبث أن عنف نفسه قائلا: ما هذا العبث؟ هى

وأنا؟ ما معنى هذا؟ شاب صحيح ناجح وفتاة مجنونة!. وتضاعف رعبه عندما نظر إلى اللوحة التالية. ففى هذا «البورتريه» الخامس، الذى يعرض الرسامة فى ملابس رجالية، رأى صاحبى شبها فعليا به، هونفسه، على نحويبعث على الدهشة.

ولم يستطع هذا الصاحب أن يذكر لى شيئا فيما بعد عن الطريقة الفنية التى حذتها الفنانة فى رسم لوحاتها على القماش والورق وألواح الخشب. ولعله كان فى مقدور أى ذواقة أو مهتم بالفن أن يقف على نوعية الرسوم، وأن يتبين فيها انعكاسا لتطور الفن فى نصف قرن، وهو ما يبعث على العجب، إذا علمنا أن الرسامة لم تبرح دارها أبدا ولم تكن على اتصال بأحد. غيرأن هذه الأمور شائعة شيوع الهواء — كما نعلم — فهى تنتقل كالبذور الطائرة مع الريح من مكان لآخر، ولعل فتاتنا استنشقت أيضا بعض الهواء (!). أما صاحبى الذى لم يعد الآن منظما تماما أو غير مهموم فى نظرته إلى اللوحات، كما كان فى بداية الأمر، فما لاحظ شيئا من هذه التغيرات. وإنما كل ما راقبه هو ذاك الانفعال الذى سبق أن أفصحنا عنه، وهولإن كان ما أبعده عن أن يكسبه بمثل هذه الكلمات، إلا أنه أحس بوجود إنسان غريب عنه، ولأول مرة. وأن لهذا الانسان شبها عجيبا به، وهوينظر إليه دوما من خلال وجوه مغايرة، ويركز نظره فى عينيه بطريقة تبعث فى نفسه أشد الضيق.

وراح يفكر فى ذاته، إذا ما كان يفكر على الإطلاق، ولايترك وجوده فى دهشة بلهاء ليتسع — بلا مقدمات — فى خطورة وانحدار رهيب، وطفق يقول لنفسه: هذا هو أنا، وهذا — أيضا — أنا. وأشارت عقارب الساعة إلى السابعة مساء، وقد كان فى استطاعته الآن أن يذهب إلى «البنسيون» فيتناول طعامه ويتريض بعدها بالمشى ثم يهجع إلى المخدع. ولكنه لم يفعل شيئا من كل هذا، وإنما بقى. فمن لوحة راحت تشده إلى أخرى استأثرت باهتمامه، وهلم جرا، على نحو ما تجذب المرء ترجمة ذاتية مدونة بأسلوب شيق، حتى تبلغ به سنواتها الأخيرة، ثم المنون. وقبل أن يأتى على نصف جرده كان الظلام قد خيم على الكون. ولم تشتعل مصابيح السقف، إلا أنه عثر فى غرفة للخزين على مصباح من النوع الكشاف راح يشده من خلفه بسلك طويل مثبت فيه. والآن قد عم السكون فى الخارج، وصارت الغرفة الكبيرة المهجورة أكثر هدوءا مما كانت عليه. وجعل يدون وهو واقف بينما ترتعش يديه ببطء: صورة ذاتية مع حشائش بحرية وأسماك،

وأخرى للفقيدة وهى تبدو راقصة على الحبل، وثالثة برأس كلب فى حجرها. وكان الكلب مرعبا للغاية إذكان له عينا إنسان (عيناه هو!) وقد اتجه بهما إلى الفتاة، وكذا كانت للأسماك عيون آدمية، بينما لم يكن للفتاة الصغيرة المتأرجحة على الحبل أية عيون، بل مجرد ثقبين أسودين فى سحنة بيضاء. إلا أن هذه اللوحة بالذات، المرسومة — على ما يذكر صاحبى — بالزيت والطباشير، هى التى بعثت فى نفسه إحساسا جديدا بحضور صاحبة الرسم.

فبرغم أن هذه اللوحة كانت مرسومة بخطوط تلخيصية سريعة، إلا أنه بدا على الراقصة التى صورت ببضع لمسات خفيفة، وكأنها تتحرك على الحبل وتقترب نحوه باستمرار. وفجأة استولى عليه المرح، وكأنه قد ثمل، ولعله ارتفع بصوته، ليعلو به على تلك السكينة الموحشة، وطفق يردد بضع كلمات: «تعالى أيتها العروس»، وفتح ذراعيه تجاه الراقصة. ولكنها ظلت فى مكانها، وظل هو أيضا فى مكانه، ثم راح يجمع — فى تعثر — الأوراق المتساقطة. وفى تلك اللحظة أحس أنه قد أحب تلك الفتاة كما لم يعجب، ولن يعجب، بسواها.

وما أن أحب صاحبى على هذا النحو (أحب إنسانة ميتة) حتى صار يعانى ويكابد. أما إذا كانت قد عبرت كافة اللوحات حتى الآن عن تطلع وفضول شاب، أو عن إحساس قوى بالحياة والحب، فما أسرع أن تحولت هذه المشاعر فجأة عند الصورة الذاتية الخامسة عشرة إلى يأس وقنوط. فالوجه الذى كان ممتلئا من قبل صار الآن هزيلا هزيلا حتى ليخيل للمشاهد أنه راء جمجمة الموت من تحت جلدته الرهيفة. وإذ استولى الخوف على صاحبى فقد راح يزحزح المصباح إلى الخلف ثم يدفعه مرة أخرى مقربا إياه من اللوحة فلا يرى سوى الموت ساكنا ضلوع إنسان، ومن شدة قلقه جعل يتحسس خديه هو وذقنه الصلبة. ومنذ تلك اللحظة لم يعد الوجه الغريب مرآة لصورته، ولم يعد أخاه. ولكنها ما زالت — بل هى الآن أكثر منه فى أى وقت مضى — حبيبته. وها هويشهدها مكتوف اليدين بينما تتداعى وتنهار.

لم يغادر صاحبى الدار فى تلك الليلة. فقد أعد لنفسه مخدعا على أريكة قديمة أتى إليها بوسائد وأغطية. غير أن النوم لم يجد طريقه إلى جفنيه. وكان قد انتهى من تدوين القائمة قبل أن يضطجع فى الفراش. والآن قد بلغ به المطاف أن صاريعتبر من باب اللوحات الذاتية صورة وجه صغير خارجا من وسط خضم من الخيوط الدقيقة المتشابكة فى اضطراب شخبطة لا معنى لها، أو رأس ثوريطل من وسط

صحراء من المياه المليئة بالأسرار. ولم يعد يضايقه أنه لم يفهم. بل ربما كان يفضل أن تصبح محبوبته — تلك المجنونة — شيئا آخر، كموج مزبد أو قطعة من جدار جيرى لصدفة بحر، أو كعلم أخضر فى لون أوراق النباتات، يرفرف فوق عالم من عدم. وبينما كان يرقد بلا نوم تحت المصباح المطفأ حاول أن يتمثل فى خياله كيف عاشت الفتاة وكيف قضت نحبها. وفوجىء بنفسه يسير فى الغرفة بخطوات الرسامة ويقبض بأصابعها على الفرشاة. وإذ كانت هذه هى المرة الأولى التى يغض فيها الطرف عن ذاته فقد مضى بالشوط حتى نهايته، ولم يعد يعلم شيئا عن ذلك الحقوق تحت التمرين، وإنما تحترق رغبة فى التحرى عن هذا العدد الذى لايحصى من البشر والمقادير، وراحت وجوه اللوحات تحوم حوله من كل جانب.

وعندما أقبل الصباح لم يدر أين هو لأول وهلة. فإذ عاد إليه وعيه لم يفهم الداعى لقضاء ليلته فى غرفة الفقيدة بترابها. وما لبث أن قفز ناهضا وأطل من النافذة حيث كان طفل يتأرجح فى حديقة الجيران وقد برز بطنه الأحمر، ونسائم منعشة عليلة تهب عبر الأشجار المزهرة. وفى حقيبته كانت القائمة، بينما لم يتخلف على المكتب سوى صحيفة واحدة كان ينوى أن يصطحبها معه؛ وألقى عليها نظرة سريعة. ولم تكن هذه الصفحة تابعة لقائمة اللوحات، وإنما كان مدونا عليها نص بلا أعداد ولا سنوات، مجرد نص قصير مسترسل، لاأستطيع بالطبع أن أعيده لك حرفيا. إلا أنه يدور — بقدر ما أسعفت الذاكرة صاحبى فيما بعد على هيئة كلمات يخيم عليها الغموض — حول من يرى نفسه فى الدنيا، بينما يرى سواه العالم فى ذاته هو، وأن الأشياء جميعا واحدة، الخارجة والداخلة، الحجر والنبات، الحياة والموت. وأنت أيضا يا حبيبى (وقد اهتز لكلمة حبيبى هذه) ستذوق يوما طعم المأساة. ولكنى أقول لك أن الحياة المفجعة هى الوحيدة التى تليق بالانسان، وهى من أجل ذلك تنفرد بالسعادة.

وهنا بدا على المكتوب، بلا أى علامة فى الجملة، أنه قد انتهى. وخطا صاحبى نحو النافذة محاولا أن يستدل فى ضوء النهار على مزيد من الكتابة الأقل وضوحا. غير أنه ما أن عاد ورفع الصحيفة هناك إلى أعلا حتى كاد ألايصدق عينيه. فقد كانت تلك السطور بخطه هو، ولم يعلم متى كتبها. بل استغلق عليه الأمر.

ولعلك تود أن تعلم ماذا صار عليه صاحبى آنذاك. فربما خيل إليك أنه لم يعد يفارق اللوحات ولادار الفقيدة، وأن الموثق اضطر إلى أن يتصل بوالده تليفونيا ليقول له معذرة يا صاح، فما كنت أعلم أن الأمر سيتطور على هذا النحو، لقد كانت معرفتى به محدودة. فلابد أن تحضر، وربما استطعت أن تصحب معك إلينا طبيبا للأعصاب. ولكن شيئا من ذلك لم يحدث. فما فقد صاحبى عقله أثناء معاناته لتلك التجربة الليلية. وإنما انصرف إلى بيته فحلق لحيته وبدل ملابسه ثم قدم للموثق تقريره، بينما احتفظ لنفسه بأكثر تجاربه الشخصية. وفى عصر ذلك اليوم شغل وقته ببعض الأعمال الكتابية، ثم خرج فى المساء للرقص مع فتاة لاتختلف عنه فى سذاجته ولا جدوب خياله وجرأته. ومضت حياته بعد ذلك كسابقتها، أو تقريبا على غرارها. ولم يذكر سوى بعد آن طويل أنه فى تلك الليلة أنصت إلى قرعة الطبل التى يسمعها كل منا مرة واحدة، بها تبدأ الحياة الحقيقية.

ترجمة: مجدى يوسف

يا محرقا بالنار وجه محبه
مهلا فان مدامعى تطفيه
أحرق بها جسدى وكل جوارحى
واحذر على قلبى فانك فيه

Der du verbrennst der Liebenden Gesicht —
Gemach! Die Glut löscht meiner Tränen Rinnen.
Verbrenne meine Glieder, meinen Leib,
Doch möglichst nicht mein Herz — denn du wohnst drinnen!

رائدات النحت في ألمانيا المعاصرة

حقا أمريفاجى ويبهر: أياد حواء الناعمة تأمر المعدن الهش العنيد فيلتوى من تحت قبضتها وكأنه الماء اللجين. هل هذا سحر؟ أم هى حساسية الأصابع التى لاتعرف الوهن، وصبرها ومهارتها؟ أم هو مزيج من هذا وذاك؟

لا بد لنا من البداية أن نفصح عن عجبنا وإعجابنا بهذا الانتاج اليدوى، خاصة وأنه لم يصب من قالب طين معد، وإنما تم فيه لحام الحديد بالنار، أو نحت المرمر والجرانيت بالأزميل.

أما أن تسيطر المرأة على مثل هذه المواد الخام الصلدة، فهى ظاهرة ليست قاصرة على ألمانيا. فى أقطار أخرى كفرنسا وانجلترا والبرازيل والولايات المتحدة الأمريكية يحدث نفس الشيء وبقدر كبير من الدقة. أما عن المثالات الألمانيات فلم يكن لهن دور فعال فى غمار الفنون التشكيلية العالمية إلا منذ عام ١٩٦٠. ولقد قابلهن، وزميلاتهن من كافة أنحاء المعمورة، تيار عصرى له خطورته: ألا وهو التغير الاجتماعى ومطالبة الشعوب الحديثة النهوض بالمشاركة فى تسيير دفة الحكم. ولقد وضعت الحكومات الممثلة لحكوماتها هذه الأمانة نصب أعينها، كما هو الحال فى بغداد، حيث أبدع جواد سليم، الفنان العبقرى الذى خطفه الموت فى ريعان الشباب، باب حديقة الأمة. (أنظر فكر وفن — عدد ٣).

أما التمثال المصبوب فيعد فى حد ذاته نصرا جديدا، إذ أنه قد استطاع أن يحرر نفسه من ولاية فن العمارة. واليوم قد حان الأوان للفن التشكيلى كى ينهض حرا داخل إطاره الخاص مثلما كان الجامع والسراى السلطانية من قبل. وإنه — الفن التشكيلى — ليحب الحركة والدينامية حتى يرينا ما هو قادر عليه من إشعال لهب الحماسة فى صدورنا، ودفع إحساسنا وبهجتنا بالحياة فى دفقات متصاعدة. هنا يلعب الفن التشكيلى أهم أدواره وأشدها تأثيرا، حيث تمضى فردية الفنان فى وحدة منسجمة مع مطالب الشعب، على ذلك النحو البالغ التوفيق الذى حققه سليم.

ولعله فى مقدورنا أن نضيف إلى الأمثلة المصورة إلى جانب هذا النص بعض النماذج الأخرى، كتلك التى أنتجتها إ.ر. نيله E. R. Nele، التى تعمل فى زيوريخ، أو كريستا روزنر — درينهاوس، التى تعمل بدورها فى شتوتجارت. على أى حال فلنركز الآن على الرعيل الجديد من المثالات الألمانيات، ويمثلهن هنا السبع التوالى:

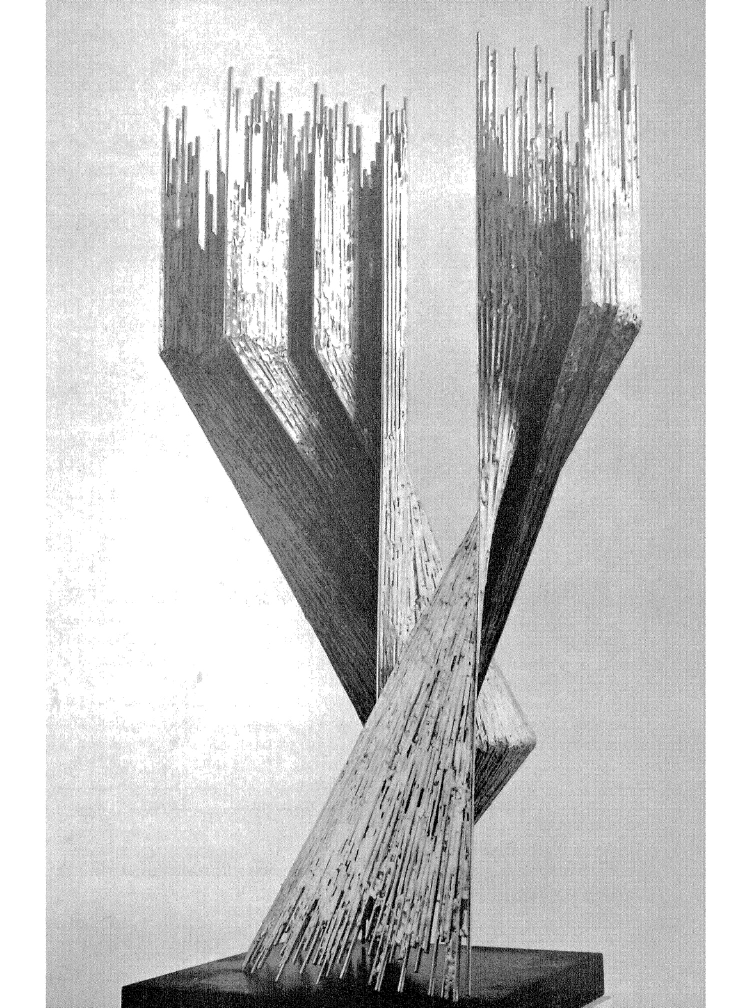
هيلديجارد لوتسه: ولدت فى ڤوپرتال عام ١٩٢٧، وهناك بدأت دراستها. وهى تعيش منذ عام ١٩٥٩ فى برلين، تلك المدينة التى راحت تجذب الفنانين الشبان منذ الحرب العالمية الأولى، شأنها فى ذلك شأن ميونخ، عاصمة الفن فى جنوبى ألمانيا. وتفضل هيلديجارد من المواد الخام المرمر والجرانيت، حيث تشكل منها موضوعها الذى يستهويها، ألا وهو الأشكال الرئيسية فى الطبيعة، الأمر الذى نلحظه على صور تماثيلها.

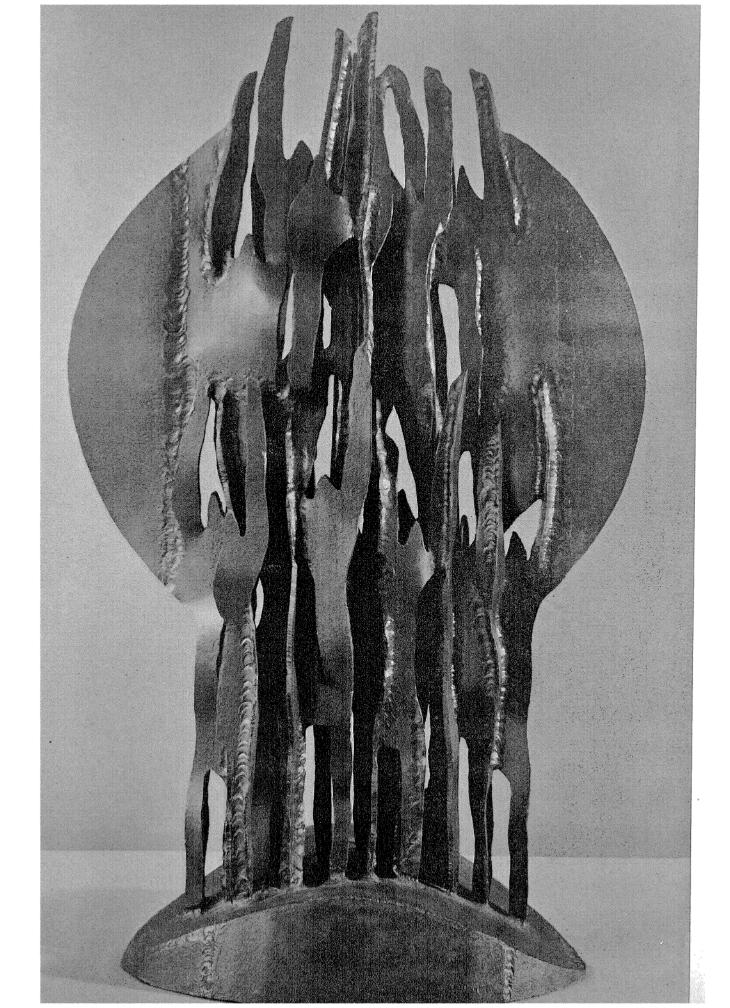
بريجيته ماير — دنينجهوف، ولدت عام ١٩٢٣ فى برلين، وحققت شهرة عالمية. تتلمذت فى باريس على أنتوان پيڤسنر، وبعد أن عملت لفترة قصيرة رسامة للوحات أحد مسارح دارمشتات تلقت من أكاديمية الفن بمدينة كاسل — فى عام ١٩٥٧ — عرضا للاشراف على فصل أسطوات النحت فيها. وأعمالها تتميز بطابع شخصى واضح، وهى مليئة بالحركة والتعبير الرشيق ذى الحساسية المرهفة القادرة على جذب طاقات الايقاع القوى من الشعر والموسيقى.

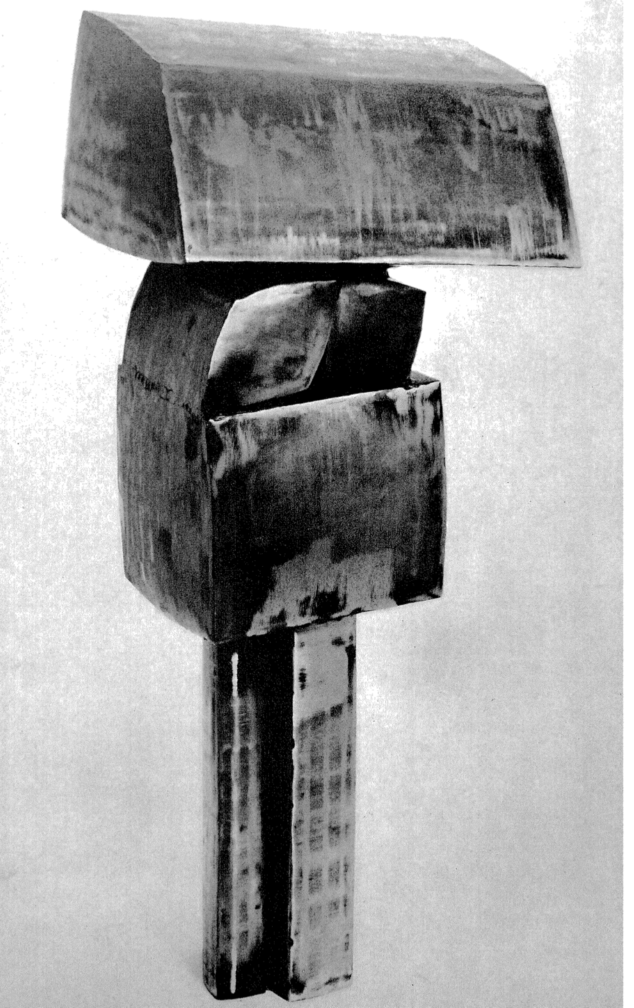
جيرلينده بيك، من مواليد عام ١٩٣٠ فى شتوتجارت، وهناك فى مسقط رأسها التحقت فى أول الأمر بقسم النحت على الخشب بأكاديمية الفنون، ثم تحولت إلى تشكيل المعادن، وهو المجال الذى لازالت تعمل فيه حتى اليوم. وتشغل «جيرلينده بيك» منصب أستاذة النحت فى نفس الأكاديمية منذ عام ١٩٥٨. ويلاحظ على أعمالها المبكرة أثر المثال البريطانى هنرى مور، الذى تأثر به الكثير من الشباب المشتغل بفنون النحت. غير أن «جيرلينده بيك» لم تلبث أن عثرت بسرعة على أسلوبها الفنى المتميز.

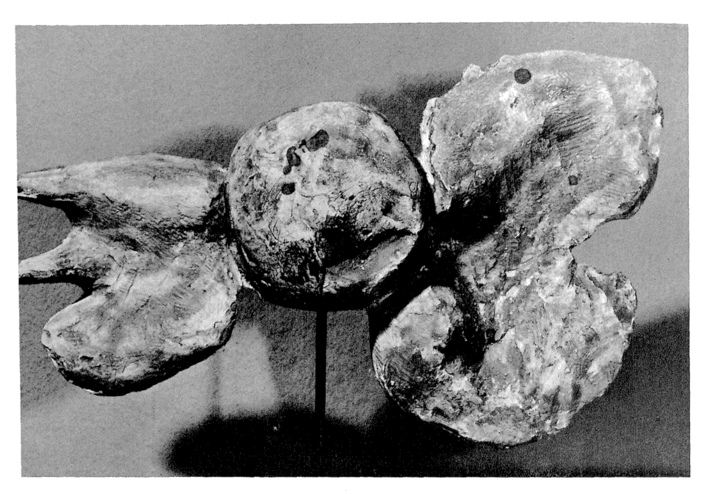
مايا إنجلبرشت: ولدت فى ١٩٢٩ بـ «كرونشتات» (رومانيا). وقد رحلت مع والديها عام ١٩٤٤ إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية. وهناك تلقت علومها فى ميونيخ ودوسلدورف

ص ٨٨: بريجيته ماير — دينجهوف: تقسيم (عام ١٩٦٢) Brigitte Meier-Denninghoff, Teilung تصوير: Martin Matschinski.
ص ٨٩: أورزولا زاكس: شمس (١٩٦٠) Ursula Sax, Sonne تصوير: Gnilka. ص ٩٠: مايا إنجلبرشت: ملك بدائى (عام ١٩٦٣) Maja Engelbrecht: Primitiver König تصوير: Sohn.









أنا تورڤست: تشكيل حجرى (١٩٦١) Anna Thorwest, Skulptur

وبرلين. وهى مولعة بتشكيل الحديد فى صور غنية بالحركة إلى أقصى درجة.
هلجا فول – من مواليد برلين ١٩٢٥ – بدأت تلمذتها الفنية فى دارمشتات، التى اشتهرت منذ ماقبل الحرب العالمية الأولى بأنها من أكثر مراكز الفن تقدما فى ألمانيا. وفى برلين ختمت هلجا فول دراستها. وهى الآن أستاذة فى اللحام (انظر لوحة ٥) فى مدينة ڤيزباذن. وجدير بالذكر أنها تمثل اتجاها حرفيا جسورا وجد طريقه إلى الجيل الجديد من المثالين.
أنا تورڤيست – ولدت فى المجر – ولها ورش فنية فى كل من ميونيخ وباريس. وهى مولعة بالبرونز الذى تصنع منه أشكالا رائعة. وأنا تورڤيست، تتمتع – شأنها فى ذلك شأن بريجيته ماير – دنينجهوف بشهرة عالمية.

ونفس الشئ ينطبق على «أورزولا زاكس» (من مواليد ١٩٢٥ بـ «باكنانج» – مقاطعة ڤورتنبرج). ولقد تتلمذت فى شتوتجارت على المثال الألمانى هانس أولمان، كزميلتها هلجا فول. وبعد ذلك انتقلت إلى برلين حيث تعيش الآن. وهى لم تقتصر على المعالجة الفنية لخامة واحدة، وإنما تقوم باختيار المادة الصالحة للتعبير عما تريد، مقتفية بذلك أثر المثالين القدامى. وهى بذلك تستطيع أن تنحت فى الخشب وعلى الحجر وتلحم الحديد والبرونز؛ كل ذلك بنفس المهارة. وأحب الموضوعات إلى قلبها هى تلك التى تتصل بالطبيعة مثل الشمس، ولعلها تماثل فى هذا الاتجاه بريجيته ماير – دنينجهوف.
وتعد كافة هذه الأعمال التى قدمناها نماذج ممثلة لفن النحت الألمانى المعاصر فى جميع ميادينه.

ترجمة: مجدى يوسف



Josef van Ess: Die Erkenntnislehre des ʿAḍudaddīn al-Icī. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1966

إن علم الكلام، وهو العلم الذى يتناول دراسة الدين الاسلامى، ليعد من أصعب ميادين الدراسات الإسلامية على العلماء الأوروبيين: فبينما يهتم هؤلاء بدراسة التصوف أو الشعر، أوالتاريخ أو الجغرافيا، لا بل وحتى النحو والفلسفة المحضة، قل بين المستشرقين الأوروبيين من جعل علم الكلام، وهو قلب الإسلام النابض، هدفاً لأبحاثه ودراساته. ولذا فإن مما يثلج الصدر أن يقوم يوسف فان إيس، الذى ندين له بدراسة واسعة عن الحارث بن أسد المحاسبى، من أوائل المتصوفة فى بواكير عهد الإسلام، أن يقوم الآن بدراسة سفر من أصعب الأسفار، وهو كتاب المواقف للإيجى، وأن ينشر القسم الأول من هذا الكتاب الهام الشامل مع ترجمة وشرح وتعليقات وافية. وقد الحق المؤلف العلامة بالنص تعليقاً جمع فيه المواد والمعلومات التى تعتبر شرطاً تاريخياً لكل سطر فى المتن الأصلى. والتعليق تاريخى — فهو يحاول إظهار جميع المراحل التى سبقت الصيغة النهائية، كما يحاول عرض وتصنيف مختلف الصيغ والتعابير؛ والتعليق لغوى، لأنه بتقديم أدق البراهين على الأقوال والمصادر أصبح بالوسع بحث ودراسة تطور المفاهيم المختلفة. ولذا فان الترجمة حادة حريفة بقدر الامكان، دون محاولة تكييف المفاهيم لما يقابلها من تعابير ألمانية أو مسيحية متداولة.

وتعرف المقدمة القارئ بشخصية الايجى، ثم تعرض مسألة «المعرفة» فى تطورها التاريخى إلى أن نصل إلى كتاب الايجى الشامل. وتُعتبرُ ترجمة المتن القصير نسبياً، والتى قاربت الأربعمائة صفحة بفضل التعليق والشروح الزاخرة بالعلم، تُعتَبرُ كنزاً لكل مهتم بدراسة علم الكلام والفلسفة الإسلامية. ولتيسير استخدام الكتاب جعلت للكتاب فهارس للتعابير والاصطلاحات، ادرجت فيها المفاهيم العربية واليونانية والألمانية — وهو عمل فى غاية الفائدة لمواصلة دراسة علم الكلام. ولكى يزداد فى تيسير تناول الكتاب بطريقة عملية جعل له فهرس آخر لأهم المصادر والإشارات مع فهرس تحليلى إضافى. وإننا لنرجو أن يتحفنا يوسف فان إيس بمزيد من المؤلفات فى دراسة علم الكلام والدين الإسلامى بالطريقة النموذجية التى اتبعها فى كتابه هذا، وهو اطروحة الكفاءة للسلك الجامعى.

Rudi Paret, Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten. (Deutsche Orientalisten seit Theodor Nöldeke). Franz Steiner Verlag, Wiesbaden. 1966.

يقدم هذا الكتيب الصغير عرضا مفيدا عن تطور الدراسات العربية والاسلامية فى ألمانيا خاصة بعد الحرب العالمية الأخيرة. كما أن له ميزة خاصة وهى أنه يقدم الوضع الحالى فى الجامعات الألمانية، وبالتالى فهو ينفع من أراد التخصص فى أحد ميادين العلم، بأن يشير له إلى أنسب العلماء فى ميدانه. وهكذا فهو مرشد هام للطالب كما أنه سيترجم ويصدر باللغة الانجليزية. وإنا لننصح كل مهتم بالبحوث والدراسات الشرقية أن يقرأ هذا الكتاب لما له من نفع كبير. وإنه لما يسعدنا أن ثمة كتيبات أخرى ستصدر للتوجيه بصدد مختلف الميادين العلمية المغايرة فى ألمانيا. وبذا تسد ثغرة فى المجال الثقافى.

Kurt Erdmann, 700 Jahre Orientteppich. Bussesche Verlagshandlung, Herford 1966.

ما من عالم أوربى بلغ ما بلغه كورت إردمان فى تبحر تاريخ البساط الشرقى. فهو قد لمس بنفسه ما ينطوى عليه فن صناعة السجاد من معضلات نظرية وتطبيقية. كما أن الكثير من الذخائر الجديدة التى ضمت إلى متحف برلين لتشهد على ما له من علم وفضل فى هذا الميدان الجليل. وإن آثاره العلمية التى خلفها عن البساط التركى والسجاد الشرقى المعقود لتعد فى مقدمة المراجع الرئيسية فى هذا الموضوع.

عندما بكر الموت باختطاف كورت إردمان من بين أحضان العلم فى ١٩٦٤ كانت خطة كتابه منتهية بل وكان القسم الأكبر منها قد نفذ فعلا. وإلى أرملة هذا العالم يعود الفضل فى ظهور هذه الطبعة الرائعة لهذا العمل الرائد. وهى — زوجته — باحثة متخصصة فى تاريخ الفن سبق أن رافقت بعلها فى الكثير من أسفاره ورحلاته العلمية. ويتألف هذا المرجع من واحد وخمسين مقالا حول مختلف مظاهر فن صناعة السجاد بالاضافة إلى ما يربو الثلاثمائة لوحة. وقدرة المؤلف تتمثل فى بسطه لمشكلات تاريخ الفن بأسلوب يفهمه حتى غير المتخصص. ولعل ذلك يتضح من فصول كتابه التى يسهل على القارئ استيعابها رغم كثافة مضمونها وغناه. ومع ذلك فقد باغته الموت وهو لم ينته بعد من تنقيحها كما يريد ويرغب.. كان المؤلف موفقا لحد بعيد فى توزيعه لمواد الكتاب. فهو يستهله بمعالجة «بداية علم السجاد»، أى بعرض بساط الشرق الذى طعمت به لوحات الغرب، وباستعراض فنون الزخرفة الشرقية الدقيقة، ثم مبينا بعد ذلك بالأمثلة المتفرقة بوادر الاهتمام بعلم السجاد وبتعليق نماذج «أردبيل» الضخمة منه. وهكذا كانت البداية «الرسمية» لتجميع الأبسطة العتيقة. وفى الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف «عن المجموعات والمتاحف» نجد عرضا على جانب كبير من الأهمية لما اقتنته مختلف المتاحف من قطع السجاد. وإذا كان الكتاب بأسره يحمل الطابع الشخصى لمؤلفه فاننا كثيرا ما نقف من خلال ما يقصه على القارئ — أيضا فى هذا الفصل — من حوادث طريفة على تغلغل إردمان فى معضلات وصعوبات فن صناعة السجاد وإجادة معرفته لكافة متاحفه ومعارضه ابتداء من استانبول حتى الولايات المتحدة الأمريكية. وفصل آخر من هذا السفر الجليل لا يسع القارئ إلا أن يتصفحه بأسف كثير، وهو ذلك الذى يعرض مجموعة البسط التى كانت محفوظة فى برلين فأتت عليها قنابل الحرب فى مارس ١٩٤٥، وكانت من بينها تحف فريدة من نوعها فى العالم. وهذه هى المرة الأولى التى تعرض فيها صور هذه القطع المفقودة وبكل هذا التفصيل. ومما يعود فيثلج الصدر من جديد أن نعلم أن مجموعات البسط البرلينية قد عاودت ثراءها التقليدى بعد الحرب وضمت إليها قطع نادرة.

فى فصل ثالث يعالج المؤلف مختلف مجاميع البسط ويقسمها إلى تركية، وحريرية صغيرة من كاشان وما إلى ذلك؛ وهنا أيضا نتبين من خلال أقاصيص المؤلف العابرة — كقصة «السجاد المكشوف» — إلى أى حد يبلغ ارتباط إردمان شخصيا بمصائر البسط وعشاقها. ومما يمتع الباحث فى تاريخ الفن حقا تلك «المعضلات الجانبية» التى يتعرض لها إردمان محاولا إلقاء الضوء على جوانبها التكنيكية كنموذج السجاد قبل صنعه مثلا، أو البسط ذات الأشكال الغريبة، أو نسج الأشعار على البساط (وهو من الأمور التى يمكن التوسع فيها) وما زاد على ذلك من المعضلات الشبيهة. وفى الأخير يبحث المؤلف «السجاد الأوربى».

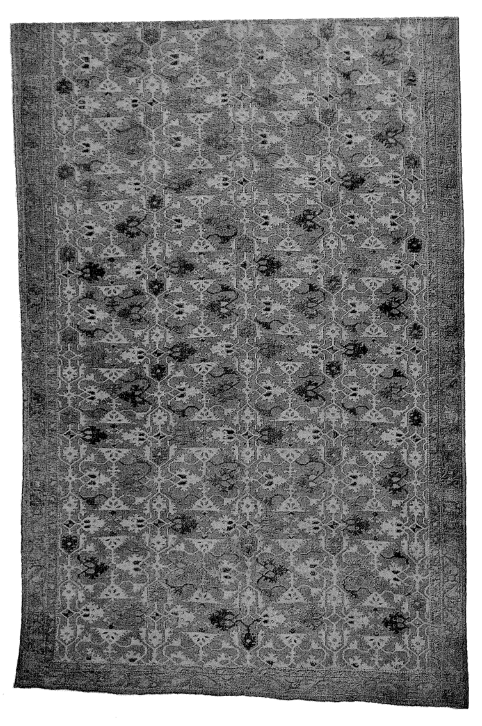
ويختتم الكتاب بقائمة مصادره ولوحاته، وبسجل يضم عناوين المتاحف والمجموعات، وهى كلها تعكس ذلك الحب الكبير الذى استقر فى قلب إردمان لصنوف البساط (وخاصة الأناضولى) ومن ثم فهو لا يجد صدى فقط لدى المتخصصين فى تاريخ الفن وإنما لدى كل من اهتم بهذا الحقل عن هواية فى نفسه. ولا ننسى أن نزجى بثنائنا على ناشر الكتاب لاهتمامه بطبع الكتاب وخاصة لوحاته على نحو رائع.

Rudolf Gelpke: Vom Rausch im Orient und Okzident. Ernst Klett, Stuttgart 1966

يبحث هذا الكتاب لمؤلفه السويسرى المختص فى تاريخ إيران أثر طائفة من المخدرات فى تاريخ بلاد الشرق عامة ودولة فارس خاصة. وقد استشهد المؤلف بعدد كبير من الأمثلة المستمدة من الأدب الفارسى التقليدى والحديث، ثم قابلها بشواهد من الغرب كى يبين تأثير مختلف أنواع المخدرات من أفيون أو حشيش أو ماعداهما. ويرى المؤلف أن هذه الأخيرة أقل ضررا من شرب الخمر. وقد أيد هذه النظرة محاولات قام بها المؤلف ذاته فى هذا الميدان. وهو لا يريد بذلك تعاطى المخدر للبلوغ به إلى ما وراء الوعى والاقتراب من التجربة الصوفية، وإنما أن يقدم المجتمع الغربى بنزعته العقلية الشديدة



بساط معقود ، موطنه كاشان ، ايران ، حوالى عام ١٦٠٠ .



بساط معقود ، موطنه اوشاق ، تركيا ، القرن السادس عشر .

نشكر دار نشر بوسه H. Busse بمدينة هرفورد لاعارتها لنا كليشهات هاتين اللوحتين .

وعدم اعترافه إلا بنجاح الشخصية وانتاج الجماعة، فى مقابل المجتمع الشرقى «الصوفى» المنطوى على ذاته. ولعل بعض ما يقول المؤلف صحيح، إلا أن حدة لهجته المجادلة يقلل من قيمة ما يجاهر به. ورغم الكثير من الأفكار الموحية التى تتخلف فى نفس القارئ عن هذا الكتاب، إلا أنه يتركه فى النهاية غير راض ..

Jürgen Gadow, Der Berg des Unheils. K. Thienemann Verlag, Stuttgart, 1966.

نادرا ما يطالع أساتذة الاستشراق كتب الشباب، بله أن يعلقوا عليها فى الصحف والدوريات. غير أن هذا الكتاب كان من التشويق بمكان بحيث تقر كاتبة هذا التعليق بأنها قرأته فى نفس واحد وبتعاطف كبير. ومع ذلك فليس هذا كافيا للكتابة عنه (!) إنما الأهم من هذا وذاك أنه كتاب يفصح عن مؤلف يعرف العالم الاسلامى ويقدره حق قدره، وأنه كتاب يعلّم الغربيين احترام الاسلام ويقرب إليهم بين حناياه العديد من الحقائق التاريخية. — يصف المؤلف هنا مصير غلام ألمانى ينتمى إلى سلالة نبيلة ولا يتعدى الرابعة عشرة من عمره، وقد وقع أسيرا فى يد جيوش الخليفة أبى يوسف يعقوب المنصور حاكم الموحدين، وذلك أثناء موقعة آلاركوس بأسبانيا فى ١١٩٥. بعدها يبتاع تاجر موسر من فاس ذلك الصبى الذى يبدأ فى التمرس بالعالم الجديد الذى لم يكن له سوى كرها وإعراض، وإذ بنفوره ينقلب رويدا إلى اعجاب يزيد باضطراد ويملأ عليه نفسه. ثم يتعلم العربية ويعقد صداقة مع ابن سيده حيث يجتاز معه فى الصحراء مغامرة كبرى تؤدى إلى كشف النقاب عن مؤامرة كانت تدبر للخليفة. ويتحمل الصبى الألمانى بجلد وشجاعة كافة المشاق ليعاون صديقه العربى، ثم لا يلبث أن تأتيه المكافأة على إخلاصه. غير أنه برغم كل هذه الصداقة ينتهى به الأمر إلى العودة لموطنه ألمانيا. — والحق أن بناء الكتاب من الوجهة النفسية كان بارعا لدرجة بعيدة. كما أن وصف سلوك الشخصيات فى الرواية كان موفقا تماما: فكيف تستولى حضارة الاسلام بعظمتها على فؤاد الغلام المسيحى المتدين، فلا يلبث أن يتبين أن الله الذى يصلى له هو نفس الله الذى يضرع إليه أخوه زيد، وأنه، وهو الذى خرج لمحاربة جيوش الاسلام قد عاد الآن ليودع المسلمين وفى قلبه لهم حب وإعجاب كبير. ولعل هذا الكتاب يعد مساهمة أصيلة فى تحقيق التقارب بين الشعوب والديانات. وهو لهذا جدير بأن يقرأ ليس فقط من الشباب وإنما أيضا من البالغين.

*

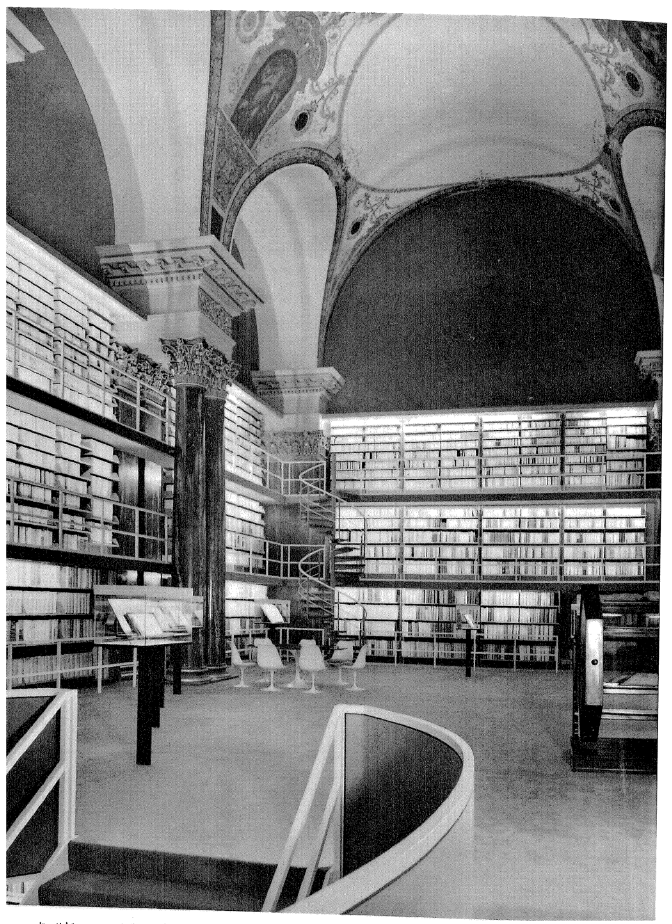
تنويه: قد نشرنا فى العدد الثامنة من مجلتنا هذه صورة يونس النبى على ص ٢٨ ونقدم الشكر لدار نشر Beuroner Kunstverlag, Beuron التى اعارت لنا هذه اللوحة.

Farrukhi

Mit einer Karawane zog ich von Sistan weit,
Ich trug aus Herz gesponnen, aus Geist gewebt ein Kleid,
Ein Kleid aus feiner Seide, gewirket aus dem Wort,
Ein Kleid gemustert zierlich, dem Sprache Muster leiht,
Ein jeder Zettelfaden vom Geist gezwirnt mit Schmerz,
Ein jeder Einschlagfaden vom Herz getrennt im Leid.
Nicht ist das Kleid gewoben wie andere seiner Art —
Erkenn' es nicht vergleichend mit Kleidern dieser Zeit . . .

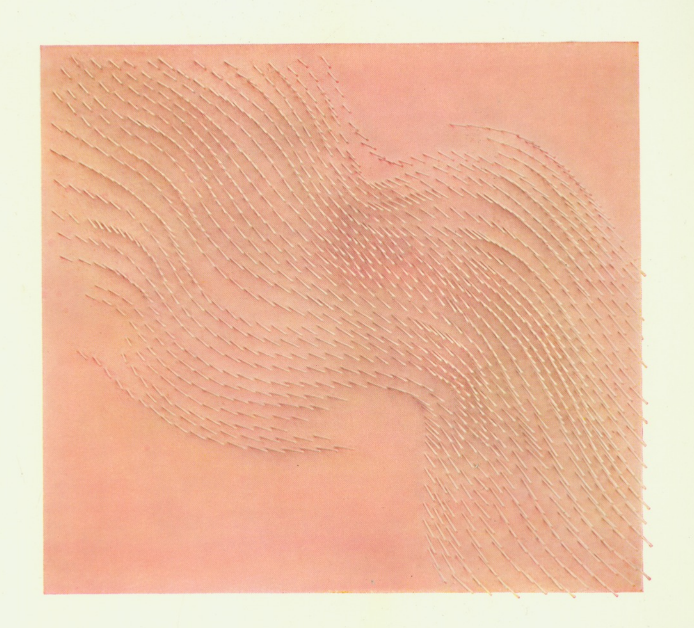
فرخی

با کاروان حله برفتم زسیستان
با حلهٔ تنیده زدل، بافته زجان
با حله‌ای بریشم ترکیب او سخن
با حله‌ای نگارگر نقش او زبان
هر تار او برنج بر آورده از ضمیر
هر پود او بجهد جدا کرده از روان
این حله نیست بافته از جنس حله‌ها
این را تو از قیاس دگر حله‌ها مدان . . . .



المكتبة التى انشأها الدوق اوجوست فى القرن السابع عشر بمدينة ڤولفنبوتل .

FIKRUN WA FANN



10

ÜBERSEE-VERLAG · HAMBURG